© EDITIONS DES MUSEES NATIONAUX 1967
PARIS – FRANCE

Art exhibition catalogues re-published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1977

Suzanne Valadon

MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE

Paris 17 mars 30 avril 1967

Ministère des Affaires Culturelles

Réunion des Musées Nationaux

Z5068A

CHURTLOD INSTITUTE

67.253

Préface

Elle disait être née en 1867. L'état civil nous apprend que ce fut en réalité deux ans plus tôt. Il n'importe, et, pour célébrer le centenaire de sa venue au monde, le Musée National d'Art Moderne, qui avait déjà commémoré en 1948 le dixième anniversaire de sa mort, devait, bien entendu, tenir compte de ses souhaits, et non pas de ses papiers. Ne le faisons-nous pas tous déjà, aussi bien, lorsque nous lui donnons, par un commun usage, le prénom de Suzanne, qu'elle s'était choisi, plutôt que ceux de Marie-Clémentine, dont l'avait gratifié le même état civil? Il sied de passer de certaines coquetteries à une jolie femme, d'autant que son art fût bien peu féminin.

Rien de commun, en effet, entre ses ouvrages et ceux des dames de la peinture. Autant ceux-ci valent par la finesse de la sensibilité, la distinction du métier, la tendresse, le charme, et une poésie dont la qualité rare s'accorde avec la recherche de l'en-deça dans l'expression, autant les siens, qu'anime une sensualité goulue, accusent de décision, voire de brutalité. Un dessin, que Degas qualifiait de « *méchant* » et de « *souple* », enlace et emprisonne personnages, objets et éléments du paysage, avec une franchise, une précision, une rigueur, qui font penser à ce Cranach qu'elle admirait tellement. Si cher à son cœur, si nécessaire à son art qu'elle le rappelle dans ses tableaux par un cerne entêté, le contour enclôt, tout à la fois, plages de tons et formes vigoureuses. Friande de verts somptueux, de bleus électriques et froids, de noirs, surtout, de noirs veloutés, lumineux, chauds, elle excelle à multiplier l'éclat de ses couleurs par la matière dans laquelle elle les vitrifie littéralement, une matière nourrie, serrée, dense, tendue, d'un grain de porphyre ou d'agate, aux profondeurs multiples, opulente comme un émail, et rigoureuse comme un métal. Et du voisinage de ces tons qu'elle entend toujours porter à leur point de saturation, de leurs rapports carrés et subtils tout ensemble, naît une forme solide, et dont la construction fait corps avec l'exécution à la fois réfléchie et décidée, produit de la volonté autant que de l'instinct, ou plutôt produit d'une volonté mise au service d'un instinct qui sait avoir besoin de son

concours et tirer profit de son intervention. Autant que dans les objets, présents jusqu'à en devenir hallucinants, c'est dans les personnages que s'affirme la vigueur de cette construction, dont le poids est tel qu'il immobilise les figures, ou tout au moins en ralentit les mouvements. L'humanité de Valadon ne bouge guère, ou le fait sans hâte, pesamment même, et avec une sorte de majesté fruste qui confère une paradoxale noblesse à ses créatures les plus vulgaires.

Car ce qu'elle aime, ce ne sont ni les êtres élégants (seuls ses enfants — son fils surtout, Maurice Utrillo — sont fins et graciles), ni les corps sveltes ni les visages racés. Hommes musclés, à la carrure trapue (on y reconnaît souvent son jeune mari, André Utter) ; modèles féminins choisis en raison de leur anatomie épaisse, de leur aspect canaille ; visages volontiers laids, usés par la misère, le plaisir ou le vice, à l'expression butée, et qui s'imposent d'autant plus à notre attention, se laissent d'autant moins oublier, qu'ils ne sollicitent pas le dialogue, paraissent même le dédaigner et nous mépriser avec superbe ; de toute cette humanité se dégage une odeur de peuple, une odeur chaude et âcre, d'une authenticité de chair humée, palpée, goûtée, encore plus que regardée. C'est, sans nul doute, des sens les moins intellectuels, des sens les plus viscéraux, qu'elle a acquis son expérience du monde. On pense à un de ces chiens (qu'elle aimait tant) flairant êtres et choses pour les connaître, et les connaître par ce qu'ils ont de plus secret, de plus involontairement communiqué, de plus vrai.

C'est de la même vérité charnelle que vivent chez elle natures mortes et paysages. Les unes se composent parfois d'objets, d'humbles objets utilitaires, ceux que manient quotidiennement les ménagères pauvres, comme sa mère, « Maman Madeleine », mais elles le font plus souvent de fruits, et davantage encore de fleurs ; et ces fleurs, amples de forme, riches de couleur, voluptueuses de matière, elle nous en restitue si puissamment la vérité qu'elle nous en rend du coup sensible la vitalité, et, davantage encore, la vie, la vie secrète et toute puissante, la

participation privilégiée à la grande vie universelle. Quant à ses paysages, qui sentent la glèbe et l'eau, la végétation humide, la bise aigre ou la chaleur riche de jouissances, c'est peut-être là qu'elle a atteint le mieux à une grandeur aristocratique, comme si c'était dans la nature seulement qu'elle décelait la majesté impolluée de la vie et parvenait le mieux à y participer.

Participation que lui facilite son humilité. Cet être fier, et qui savait ce qu'il valait, n'est que soumission en face de ce qu'il peint. C'est que son appétit des hommes et des choses, la nature de l'expérience qu'elle en a, lui en rendent le contact, la communion, indispensables : « *Je ne serais pas capable de dessiner de mémoire un sucrier* », avouait-elle. C'était reconnaître son besoin de maintenir en permanence le corps à corps avec tous les motifs de ses dessins et de ses toiles, ainsi que sa nécessité d'être docile aux données du réel. De là, la qualité de ses portraits — des portraits d'une telle présence qu'elle est, sans doute, avec Toulouse-Lautrec, le dernier grand champion de ce genre. Attentive au modèle, autant qu'un « primitif » du XV^e^ siècle, et persuadée, autant que lui, de la singularité unique de chaque individu, l'acuité de son observation lui tient lieu de pénétration psychologique. A noter avec tant de justesse, si implacablement même, les particularités physiques de l'être qu'elle a en face d'elle, elle en restitue du coup, et comme par-dessus le marché, cette vie intérieure qui a fini par façonner ce corps, ce visage, ces mains. Cette peinture impérieuse est aussi une peinture à l'affût, patiente, et qui sait bien qu'elle ne capturera ses proies qu'à force d'être aux aguets et d'avoir surpris leurs cheminements.

De cette docilité envers ce qu'elle peint, la conséquence la plus féconde, c'est sans doute l'aisance avec laquelle elle a su concilier les deux recherches antinomiques qu'elle a menées toute sa vie : celle de la beauté par le décor et du caractère par le laid. « *Produit de Pont-Aven et de Montmartre* », cette définition que donne René Huyghe de son art, on ne saurait rien y ajouter. En effet, bien qu'elle n'ait jamais fréquenté ni ce bourg

de Bretagne, ni aucun des peintres qui l'ont illustré, cet enfant de la Butte à son époque d'or n'en a pas moins reconnu elle-même que « *les techniques de Pont-Aven (l') intriguèrent, mais appliquées à des sujets naturalistes* ». Autrement dit qu'elle voulut accorder l'expressionnisme, dont ceux-ci relevaient, avec le besoin de style — et de style décoratif — qui avait commandé celles-là. Sens — et amour — du caractère, qui explique sa tendresse pour tels types populaciers et le choix qu'elle fait, de préférence, pour ses portraits, de vieillards burinés, de fillettes acides, d'hommes ou de femmes au corps épais, au mufle lourd, à l'expression fréquemment animale ; maîtrise pour mettre en évidence ce caractère, grâce à la concision qu'avaient mise à l'ordre du jour artistique Toulouse-Lautrec et les dessinateurs montmartrois de journaux illustrés ; science d'un effet d'autant plus frappant qu'il est obtenu avec plus d'économie ; tous ces faits situent bien son art dans ce premier mouvement expressionniste auquel participent aussi tels Fauves et Rouault. Mais d'autres éléments le rangent parmi la postérité de Gauguin : ainsi, la recherche des arabesques ; le cloisonnisme ; le goût des tons somptueux, peu distants les uns des autres ; l'importance accordée au rythme — et ceci pas seulement dans ses *Lanceurs de filets* — le bourrage des compositions qui avoue l'horreur des vides ; le souci fréquent d'arrêter la vue, aussitôt après le premier plan, par un fond qui fait écran et qui est, volontiers, meublé d'éléments décoratifs : tentures ou rideaux fleuris, papiers peints, murs de feuillages scandés de branches ; aussi, surtout, la stylisation, parfois — dans les cas les moins heureux — et l'obtention, dans les autres, d'un style, d'un style direct et altier, plein de naturel et de calcul, à base de vérité et à ressort d'artifice, celui que l'on trouvait chez tels Quattrocentistes et, de son temps, chez le Douanier Rousseau, à l'art de qui il se pourrait bien qu'elle eût été attentive. Mais pour réussir cet accord de contraires, que seule pouvait permettre l'ignorance de leur incompatibilité, qui ne voit qu'il fallait ou la simplicité de l'un, ou le contexte historique, si particulier, des autres ? Si elle l'a réussi, elle aussi, c'est pour

une raison qui lui est bien personnelle : parce qu'elle ne s'était jamais souciée, sans doute, de chercher à concilier ces inconciliables. Et peut-être y a-t-il là, dans ce dédain de la logique, dans cette inconséquence et cette indifférence aux contradictions, le seul trait féminin que présente l'art de Suzanne Valadon, la plus virile — et la plus grande — de toutes les femmes de la peinture.

BERNARD DORIVAL
Conservateur du Musée National d'Art Moderne

Éléments de biographie*

1865 Le 23 septembre « à six heures du matin, en la maison de Mme Veuve Guimbaud », à Bessines-sur-Gartempe, naissance de Marie-Clémentine Valadon, fille « de Madeleine Valadon, lingère, âgée de 34 ans, et de père inconnu, demeurant au Bourg de Bessines ».
Le 24 septembre, baptême (parrain : Matthieu Masbeix; marraine : Marie-Céline Coulaud).

1870 (avant) Emmenée à Paris par sa mère, qui travaille comme femme de ménage. Habite boulevard Rochechouart. Aurait été élève d'une école tenue par des religieuses.

1875-1880 (vers) Apprentie-modiste; bonne d'enfant ; serveuse de restaurant ; marchande des quatre-saisons aux Halles des Batignolles (?)

1880-1885 (vers) Habite rue Tourlaque et fréquente le milieu artiste de Montmartre. Fait une chute de trapèze.
Commence à poser comme modèle, notamment pour Puvis de Chavannes (*Le Bois Sacré*, commandé en 1883, Salon de 1884, Musée des Beaux-Arts de Lyon), Renoir (*La Danse à la ville* et *La Danse à la Campagne*, 1883 ; *La Natte*, 1885 ; diverses *Baigneuses)*, Henner, Inaïs (*La Vérité Sortant du Puits*, 1887), enfin Toulouse-Lautrec, son voisin (portrait, Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague; *la Buveuse* ou *Gueule de Bois*, 1889, Musée d'Albi...)

1883 Premières œuvres connues datées avec certitude : *Autoportrait* au pastel [n° 98] et *Portrait de sa mère* [n° 99]. Valadon racontait volontiers qu'elle dessinait « depuis l'âge de neuf ans ».
Le 26 décembre, naissance de son fils, Maurice Valadon, de père inconnu. Il sera reconnu en 1891 par le journaliste et peintre espagnol Miguel Utrillo y Molins, mais, bien que cette paternité soit vraisemblable, d'autres noms ont été avancés, notamment celui de Boissy, chansonnier du « Lapin Agile ».

1883-1893 Nombreux dessins (mine de plomb, fusain, sanguine), d'une maîtrise sans cesse accrue, inspirés par ses modèles familiers (son fils, sa mère, elle-même, Miguel Utrillo...) : portraits, scènes domestiques où l'on sent l'influence de Degas. Celui-ci connaît d'ailleurs Valadon (on ne sait encore exactement comment) et les lettres qu'il lui adresse, non datées pour la plupart, mais qui semblent s'échelonner de 1890 environ à 1917 (publiées en partie dans la monographie de R. Rey, p. 8-10), témoignent de son affection pour elle et de son admiration pour ses dessins, dont il fut un des premiers acheteurs. Celle qu'il appelait sa « terrible Maria » ne fut cependant jamais son modèle.

1893 Liaison avec Erik Satie, qui habite également 6 rue Cortot. Tandis que sa production de dessins se poursuit, premières peintures de Valadon connues : *Portrait de petite fille* [n° 1], Portraits d'Erik Satie [n° 3] et de Bernard Lemaire [n° 4], *Conte à l'Enfant* (Rey, p. 19), *Jeune Fille faisant du crochet* [n° 2], qui semblent dater de 1892 environ.

* Les numéros entre crochets renvoient au présent catalogue.

1894 Peut-être encouragée par Degas, Valadon cherche à exposer à la Nationale. Une lettre non datée de Bartholomé à Helleu [n° 191] invite celui-ci à « regarder quand ils passeront au jury les dessins signés Valadon ».. A la Nationale de 1894 figurent cinq dessins : *La Toilette du Petit-Fils* (1670); *Grand'mère et Petit-fils* (1671); et trois *Études d'Enfant* (1672-1673-1674).

1895 En 1894 ou 1895, premiers essais de gravure dans l'atelier de Degas. Riche production de dessins.

1896 Liée depuis 1893, semble-t-il, à M. Paul Mousis, bourgeois aisé, fondé de pouvoirs de la maison Bel et Sainbéant, elle l'épouse le 5 août 1896. Ils habitent à Montmartre, 12, rue Cortot, et à la campagne, entre Montmagny et Pierrefitte. C'est là que Valadon peint *La Grand'mère et la petite Rosalie*, une des premières peintures connues depuis la série de 1892-1893.

1896-1909 Vie aisée; Valadon peut enfin se consacrer à la peinture [n°s 6 à 8] et surtout au dessin et à la gravure, et vendre de ses œuvres, notamment à Le Barc de Boutteville et Vollard, qui publie de ses gravures en 1897.
Élevé par sa grand-mère, le petit Utrillo, précocement adonné à l'alcool, est incapable de poursuivre ses très médiocres études au Collège Rollin. Son beau-père le fait entrer pour quelques mois comme surnuméraire au Crédit Lyonnais. Un médecin, le Dr Ettlinger, suggère, dit-on, à Valadon, d'enseigner la peinture au jeune alcoolique, comme « un dérivatif à sa surexcitation nerveuse ». « Peintre malgré lui », Maurice ne s'en adonne pas moins à son vice et doit quitter le domicile de ses parents.

1909 Rencontre d'un ami de son fils, qu'elle avait peut-être déjà rencontré à Pierrefitte, le peintre André Utter, né en 1886 et donc de 21 ans son cadet. Suzanne quitte Mousis, demande le divorce, se met en ménage avec Utter, impasse Guelma. Puis elle s'installe avec lui dans un autre atelier du 12 rue Cortot, que vient de quitter Émile Bernard.
Utter exerce aussitôt une influence stimulante sur son amie, qui s'adonne à la peinture avec une abondance et une autorité sans précédent. De 1909 datent notamment, outre des dessins, de grands nus : *Printemps* (Rey, p. 22), *Petite Fille au Miroir* [n° 10], *Après le Bain* [n° 9], *Adam et Eve* [n° 11]. *Été* figure au Salon d'Automne (1677).

1910 Portraits : *Grand'mère et Petit-fils* [n° 12], et début des grandes compositions influencées par Puvis de Chavannes (*La Joie de Vivre*, 1910).
Expose au Salon d'Automne (1159-1161).

1911 *Nature morte à la Théière;* grandes compositions *(Le Jugement de Pâris ?)*
Première exposition particulière chez Clovis Sagot. *La Joie de Vivre* et *La Coiffure* figurent au Salon d'Automne (1605-1606) et six œuvres aux Indépendants (6073 à 6078), dont *Grand'mère et Petit-fils.* Valadon affirmera toujours sa prédilection pour les Indépendants, et déplorera par la suite leur alanguissement (cf. *Bulletin de la Vie Artistique*, 15 février 1921, p. 108-110).
Utrillo est « découvert » par Francis Jourdain, puis Octave Mirbeau.

1912 *Portraits de famille* [nº 13] ; Portrait de sa mère [nº 14 et Musée National d'Art Moderne] ; *L'Avenir Dévoilé* [nº 15] ; *Jeux* (1912 ? Jacometti, pl. 21).
Séjourne avec Utter et Utrillo en Bretagne, dans l'île d'Ouessant. Paysages.
L'Avenir Dévoilé figure au Salon d'Automne (1658) et trois œuvres aux Indépendants (3219-3220). Valadon prend part également à une exposition de groupe organisée par Clovis Sagot à Munich.

1913 *Maria et Gilberte* [nº 16], *Jeune fille nue se faisant coiffer;* natures mortes.
Séjour du trio en Corse. Importants paysages de Corté et Belgodère, au dessin précis et dur [nº 17].
Salon d'Automne (*La Petite Fille au Miroir*, 2020) - Indépendants (3013-3014, dont *La Toilette).*
Valadon expose en décembre, avec sept autres peintres, chez Berthe Weill.

1914 Chef-d'œuvre des grandes compositions, *le Lancement du Filet* [nº 18], peint en 1914, figure la même année aux Indépendants (3324). *La Couturière* (Musée National d'Art Moderne) ; natures mortes; paysages de l'Oise [nº 20].
En août, Utter l'épouse avant de gagner son régiment (158e d'infanterie) à Belleville-sur-Saône. Utrillo, réformé, retourne chez sa mère, rue Cortot.

1915 *Portrait de Madame Mauricia Gustave-Coquiot* [nº 21].
Exposition particulière chez Berthe Weill.
Mort de « Maman Madeleine ».

1916 Belle série de nus d'après le modèle Gaby; *Arlequin* (R. Rey, p. 35) peint sous l'influence de Cézanne, en même temps que l'*Arlequin* d'Utter (Vevey, 1955, nº 65); fleurs [nº 22]; paysages de la Butte [nº 23] et de l'Oise [nºs 24-25].

1917 *Le Repos,* d'après Gaby; Paysages de la Butte [nº 26.]
En juin, Valadon rejoint Utter, blessé et convalescent à l'hôpital militaire de Meyzieux. Paysages à Nayron-le-Haut et Meyzieux nº [27].
Expose avec Utter et Utrillo chez Bernheim-Jeune et chez Berthe Weill (mars).

1918 *Autoportrait* peint à Décimes, Isère (Brou 1965, nº 38); *Portrait de Mme Gebel* (R. Rey, 39); nus.
La paix ramène Utter rue Cortot et stimule l'activité de Valadon, que la guerre semblait avoir ralentie.

1919 Intense production. Portraits : *Utrillo peignant* [nº 28] ; *La Tigresse,* influencé par son propre portrait par Renoir (R. Rey, 41); nombreuses et très belles natures mortes [nº 31]; paysages familiers [nº 33]; importante série de nus d'après une mulâtresse : *Vénus Noire* [nº 29], *Esclave couchée* [cf. nº 30].
Quatre peintures, dont ces deux dernières, figurent au Salon d'Automne (1864-1367.) Dessins chez Berthe Weill.
Première grande exposition d'Utrillo chez Lepoutre.

1920 Année féconde. Nombreuses natures mortes, d'une parfaite maîtrise [nº 35-42]; portraits *(Victor Rey)*; nus dans de riches décors de draperies; scènes de genre *(La Petite Italienne à la Poupée)*.
Plusieurs tableaux à l'exposition de « La Jeune Peinture Française » (galerie Manzy Joyant); une peinture au Salon d'Automne (3139), dont elle est nommée sociétaire.
Premières (?) œuvres passées en vente publique (Hôtel Drouot, 22 octobre et 16 décembre).

1921 Portraits : Utrillo [nº 43], sa petite nièce Gilberte, *La famille Utter* [nº 44]; nus; natures mortes; *La Poupée Délaissée* [nº 46].
Séjour en Beaujolais. Paysages : *Château du Jonchet, L'Étable en Beaujolais Verger en Beaujolais*, [nº 47]. etc.
Exposition avec Utter et Utrillo chez Berthe Weill. Un nu aux Indépendants (3437)
Quatre œuvres capitales au Salon d'Automne : *Portraits de Famille* (2372); *la Poupée Délaissée* (2373), *Gilberte* (2374), *Portrait d'Utrillo* (2375).
Exposition particulière en décembre chez John Lévy : tableaux récents.
Le Lancement du Filet, Adam et Eve et deux figures à l'Exposition Internationale d'Art Moderne de Genève (423 à 425).
Attention croissante du public, dont témoignent le nombre des expositions et les articles de presse qu'elles inspirent à Robert Rey, André Warnod, Tabarant...

1922 Portraits : Lily Walton [nº 48]; Mme Zamaron, Germaine Utter, Mme Lévy [nº 49]; nus [nºs 50-52]; natures mortes [nºs 53-54]; paysages de la Butte.
Séjour à Genet, en Bretagne ; paysages, [nº 56].
Deux tableaux aux Indépendants (3582-3583); deux au Salon d'Automne (2247).
Deux expositions Valadon et Utrillo chez Berthe Weill (avril et juillet).
Exposition Valadon-Utrillo-Utter à la galerie Dalpayrat, à Limoges (mai-juin).
Publication de l'étude de Robert Rey, aux éditions de la N.R.F., qui souligne la gloire ascendante de Valadon.

1923 *La Chambre bleue* [nº 60]; *Autoportrait;* grands tableaux de nus [nºs 57-59] et de natures mortes.
Vacances dans les Basses-Pyrénées, à Ségalas, près d'Orthez, avec le ménage du peintre Georges Kars. Paysages [nºs 62 à 64].
Achat du château de Saint-Bernard, Ain. Valadon, Utrillo et Utter y ont chacun son atelier. Ils vont désormais se partager entre Saint-Bernard et Paris.
Importante exposition Valadon-Utrillo chez Bernheim-Jeune.
Deux compositions aux Indépendants (4598-4599). Un nu et la *Nature morte à l'Ananas* aux Tuileries (994-955). *La Chambre Bleue* et la *Nature morte aux Gibiers* au Salon d'Automne (1955-6). Diverses expositions de groupe pour lesquelles Valadon est fréquemment sollicitée. Sans atteindre au succès de son fils, et d'ailleurs sans le chercher, Valadon voit croître le sien. Le trio possède voiture et personnel, et mêle curieusement le faste et la bohême.

1924 Toujours la même ample production de portraits [nºs 66-67], de nus, de natures mortes. Premiers paysages de Saint-Bernard, qu'elle va désormais peindre abondamment [nº 69].

Peut-être trop sollicitée, Valadon expose rarement; quelques peintures chez Berthe Weill et Bernheim-Jeune avec qui elle signe son premier contrat. A cette occasion, Tabarant organise un banquet en son honneur à la Maison Rose (n° 197); *Mme Fontaine et sa fille* (n° 66) aux Indépendants.

1925 Exposition Valadon-Utrillo-Utter chez Bernheim-Jeune. Deux tableaux aux Indépendants (3343-3344).

1926 Les Bernheim achètent, au nom d'Utrillo, une maison sise au 12 avenue Junot, où le trio s'installe.
Envoi capital à la Rétrospective des Indépendants : *Le Lancement du Filet* (2256), *Portraits de Famille* (2257), *Gilberte* (2260) et deux autres tableaux (2558-2559).

1927 Nus; natures mortes [n°s 73 à 75]; paysages de Saint-Bernard [n° 76].
Exposition rétrospective chez Berthe Weill (janvier), préfacée en vers libres par Berthe Weill et très élogieusement accueillie. Quatre peintures aux Tuileries (2347 à 2350).

1928 Belles séries de nus et de natures mortes [n° 77]; *L'Enfant au Pantin* (Jacometti pl. 54).
Participe à de nombreuses expositions de groupe, notamment en Hollande et à New York. Deux peintures au Salon d'Automne (2480-2481). Expositions particulières à la galerie des Archers à Lyon (janvier) et chez Berthe Weill (avril).
Son succès, devenu international, s'affirme avec la publication d'un important article illustré dans la revue allemande *Deutsche Kunst und Dekoration* (avril), et, l'année suivante, par la publication de la monographie d'Adolphe Basler, chez Crès.

1929 Importants paysages de Saint-Bernard [n° 79].
Deux expositions à la Galerie Bernier : Rétrospective de dessins et gravures comprenant une centaine d'œuvres (janvier-février, catalogue préfacé par Robert Rey); peintures récentes.

1930 Nombreuses natures mortes [n°s 83 à 86]; nus; paysages de Saint-Bernard [n° 87].
Prend part à l'exposition de l'Art Vivant au Théâtre Pigalle n°s 93 à 96).

1931 Pathétique *Autoportrait aux seins nus* [n° 88]; *Femme chaussant une Fillette, Femme habillant une Fillette* (Paris, Georges Petit, 1932, n°s 46-47); nombreuses nature mortes; paysages de Saint-Bernard.
Prend part à l'exposition de l'École de Paris à Prague. Exposition d'œuvres récentes à la Galerie Le Portique (catalogue préfacé par Édouard Herriot). Importantes exposition rétrospective à la Galerie Le Centaure, à Bruxelles.

1932 *André Utter et ses chiens* [cf. n° 90]; natures mortes [n°s 91-93]; paysages de Saint-Bernard.

Exposition rétrospective à la Galerie Georges Petit, la plus importante à ce jour, à l'occasion de laquelle est publié un catalogue préfacé par Édouard Herriot. Nombreux échos dans la presse, mais vente à peu près nulle. Exposition de l'œuvre dessiné et gravé à la Galerie Le Portique. Exposition Valadon-Utrillo-Utter à la Galerie Moos, à Genève, où figurent une centaine de peintures de Valadon.
Publication par Daragnès de l'album de grand luxe réunissant les gravures de Valadon, avec une préface et un catalogue de Claude Roger-Marx. La vente en est difficile.

1933 L'activité de Valadon semble se ralentir. Ceux qui l'ont connue à cette époque font état de sa fatigue, et de crises de nihilisme, traversée d'accès de gaieté. Elle peint surtout des fleurs, semble-t-il, et ne va plus guère à Saint-Bernard. Comblé par la gloire, Utrillo, en proie à un mysticisme naïf, est baptisé le 8 juin et se livre à la plus ardente dévotion.
Sur l'invitation du peintre Marie-Anne Camax-Zoegger, et malgré sa répugnance pour la « peinture de dames », elle accepte de prendre part au Salon des Femmes Artistes Modernes, où elle exposera jusqu'à sa mort.

1934 *Portrait de M. Paul Pétridès* [nº 92.]
Relations intermittentes avec Utter, qui ne cessera jamais tout à fait de la voir. Une tendre intimité s'établit, vers la même époque, entre Valadon et un peintre nommé Gazi, pour qui elle devient « Mémére », et qui éveille chez la vieille artiste une sensibilité religieuse assoupie depuis l'enfance.

1935 Diabétique et urémique, Suzanne est soignée à l'hôpital américain de Neuilly. C'est alors, a-t-on raconté, qu'elle aurait engagé la veuve du banquier belge Robert Pauwels, amateur d'Utrillo, Lucie Valor, à épouser son fils. Le départ de celui-ci, qui semble n'avoir pas été sans violence, la laisse déchirée.

1936 Tableaux de fleurs, assortis de dédicaces émouvantes [nº 94]; quelques natures mortes [nº 93].

1937 *Portrait de Mme Maurice Utrillo* [nº 95]; *Portrait de Mme Pétridès* [nº 96]
Importants achats de l'État pour le Musée du Luxembourg - qui possède déjà notamment *La Chambre Bleue* [nº 60] et une nature morte aujourd'hui au Musée des Beaux-Arts de Grenoble (Georges Huisman, Directeur Général des Beaux-Arts; Robert Rey, Inspecteur Général), - dont *Le Lancement du Filet, Adam et Ève, Grand'mère et Petit-fils*, et des dessins. Valadon est ainsi représentée magnifiquement dans nos collections nationales. Ces œuvres figurent maintenant au Musée National d'Art Moderne.

1938 Mort soudaine de Suzanne Valadon, transportée à la clinique Piccini, le 7 avril à 11 heures du matin. Une messe funèbre est prononcée à l'Église Saint-Pierre de Montmartre. Utter conduit le deuil.

Bibliographie sommaire

1. Ouvrages consacrés à Valadon

REY (Robert), *Suzanne Valadon*, Paris, Éditions de la « Nouvelle Revue Française », 1921 (collection : « Les Peintres français nouveaux »).

BASLER (Adolphe), *Suzanne Valadon*, Paris, Crès, 1929 (collection « Les Artistes nouveaux »).

ROGER-MARX (Claude), *Dix-huit Planches originales de Suzanne Valadon gravées de 1895 à 1910, avec une préface et un essai de catalogue...* Paris, Daragnès, 1932.

JACOMETTI (Nesto), *Suzanne Valadon*, Genève, Pierre Cailler, 1947.

BARREZ (Geneviève), *Suzanne Valadon*, thèse inédite à l'École du Louvre (compte rendu dans *Bulletin des Musées de France*, sept-oct. 1947; p. 41-2).

MERMILLON (Marius), *Suzanne Valadon, 1867-1938*, Paris, Braun, 1950 (« Collection des Maîtres »).

BEACHBOARD (Robert), *La Trinité Maudite, Utter, Valadon, Utrillo*, Paris, Amiot-Dumont, 1952.

BAUDSON (Françoise), *Utrillo, Valadon, Utter, Période de Saint-Bernard*, Brou, Musée de l'Ain, 1965 (catalogue à notices).

2. Préfaces de catalogues d'expositions Valadon

WEILL (Berthe), Exposition à la Galerie Berthe Weill, Paris, 1927.

BASLER (Adolphe) et MERMILLON (Marius), Exposition à la Galerie des Archers, Lyon, 1928.

REY (Robert), Exposition de dessins et gravures à la Galerie Bernier, Paris, 1929.

HERRIOT (Édouard), Exposition à la Galerie Le Portique, Paris, 1931.

HERRIOT (Édouard), Exposition à la Galerie Georges Petit, Paris, 1932.

UTRILLO (Maurice), Exposition à la Galerie Pétridès, Paris, 1942.

BOURET (Jean), Exposition à la Galerie Pétridès, Paris 1947.

CASSOU (Jean), Exposition au Musée National d'Art Moderne, Paris, 1948.

SUTTON (Denis), Exposition à la Lefevre Gallery, Londres, 1956.

PÉTRIDÈS (Paul), Exposition à la Haus der Kunst, Munich, 1960.

HÉRON DE VILLEFOSSE (René), Exposition au Musée Galliera, Paris, 1961.

BAUDSON (Françoise), Exposition au Musée de l'Ain, Brou, 1965.

3. Quelques ouvrages généraux contenant une étude sur Valadon.

a. *Histoire de l'art et critique.*

COQUIOT (Gustave), *Cubistes, Futuristes, Passéistes*, Paris, Ollendorf, 1921.

COQUIOT (Gustave), *Les Indépendants*, Paris, 1921.

RAYNAL (Maurice), *Anthologie de la Peinture en France de 1906 à nos jours*, Paris, Ed. Montaigne, 1925.

BASLER (Adolphe) et KUNSTLER (Charles), *La Peinture indépendante en France*, Mulhouse, 1929.

BAZIN (Germain), *Histoire de l'Art contemporain. La Peinture*, Paris, 1935.

ESCHOLIER (Raymond), *La Peinture Française. Le XX^e siècle*, Paris, 1937.

DORIVAL (Bernard), *Les Étapes de la Peinture Française contemporaine. De l'Impressionnisme au Fauvisme*, Paris, Gallimard, 1946.

DORIVAL (Bernard), *Les Peintres du XX^e siècle, Nabis, Fauves, Cubistes*, Paris, Tisné, 1957.

CASSOU (Jean), *Panorama des Arts plastiques contemporains*, Paris, Gallimard, 1961.

DORIVAL (Bernard), *L'École de Paris au Musée National d'Art Moderne*, Paris, Somogy, 1961.

b. *Souvenirs*

WARNOD (André), *Les Berceaux de la jeune peinture : Montmartre-Montparnasse*, Paris, Albin-Michel, 1925.

WARNOD (André), *Les Peintres de Montmartre*, Paris, 1928.

WEILL (Berthe), *Pan dans l'œil !* Paris, 1933.

SALMON (André), *L'air de la Butte*, Paris, 1945.

CARCO (Francis) *L'Ami des Peintres*, Genève, Éd. du Milieu du Monde, 1947.

Parmi les divers articles qui reproduisent, en les interprétant souvent largement, des propos de Valadon, deux d'entre eux, de caractère autobiographique, sont d'un particulier intérêt :

TABARANT (André), *Souvenirs de Modèle de Suzanne Valadon*, *Bulletin de la Vie artistique*, 15 déc. 1921.

VALADON (Suzanne), *Suzanne Valadon par elle-même*, *Prométhée*, mars 1939.

Expositions citées en abrégé

Paris, John Lévy, 1921 : Paris, Galerie John Lévy, *Valadon.*

Limoges, Dalpayret, 1922 : Limoges, Galerie Dalpayret, *Valadon-Utter-Utrillo.*

Paris, Bernheim, 1923 : Paris, Galerie Bernheim Jeune, *Valadon-Utrillo.*

Paris, Weill, 1927 : Paris, Galerie Berthe Weill, *Valadon.*

Lyon, Archers, 1928 : Lyon, Galerie des Archers, *Valadon.*

Paris, Weill, 1928 : Paris, Galerie Berthe Weill, *Valadon.*

Paris, Bernier, 1929, dessins : Paris, Galerie Bernier, *Valadon, dessins et gravures.*

Paris, Bernier, 1929, peintures : Paris, Galerie Bernier, *Valadon, peintures.*

Paris, Le Portique, 1931 : Paris, Galerie Le Portique, *Valadon.*

Bruxelles, Le Centaure, 1931 : Bruxelles, Galerie Le Centaure, *Valadon.*

Paris, Georges Petit, 1932 : Paris, Galeries Georges Petit, *Valadon, rétrospective.*

Paris, Pétridès, 1938 : Paris, Galerie Paul Pétridès, *Valadon.*

Paris, Bernier, 1939 : Paris, Galerie Bernier, *Valadon.*

Paris, Pétridès, 1942 : Paris, Galerie Pétridès, *Valadon.*

Paris, Musée National d'Art Moderne, 1948 : Paris, Musée National d'Art Moderne, *Hommage à Suzanne Valadon.*

Genève, Motte, 1954 : Genève, Galerie Motte, *Valadon.*

Vevey, 1955 : Vevey, Musée Jenisch, *Utrillo, Modigliani, Utter, Valadon.*

Arnhem-Groningue, 1955 : Arnhem, Gemeente Museum et Groninger Museum, *Charley Toorop, Suzanne Valadon.*

Londres, 1956 : Londres, The Lefevre Gallery, 1956, *Suzanne Valadon.*

Paris, Pétridès, 1959 : Paris, Galerie Pétridès, *Valadon.*

Munich, 1960 : Munich, Haus der Kunst, 1960, *Utrillo, Valadon.*

Paris, Galliera, 1961 : Paris, Musée Galliera, *Marie-Anne Camax-Zoegger, Louise Hervieux, Suzanne Valadon.*

Paris, Pétridès, 1962 : Paris, Galerie Pétridès, *Valadon, dessins, pastels.*

Brou, 1965 : Brou, Musée de l'Ain, Salle Capitulaire, *Utrillo, Valadon, Utter, période de Saint-Bernard.*

Les organisateurs expriment leur gratitude
à tous ceux qui ont permis,
par leurs prêts ou leurs conseils,
l'organisation de cette exposition.

Le Musée Toulouse-Lautrec, Albi.
Le Musée des Beaux-Arts, Lyon.
Le Musée Municipal de Menton.
Le Musée Fabre, Montpellier.
Le Musée des Beaux-Arts, Nantes.
Le Musée Frédéric Blandin, Nevers.
Le Cabinet de dessins
du Musée du Louvre, Paris.
Le Cabinet des Estampes
de la Bibliothèque Nationale, Paris.
Le Musée d'Art Moderne
de la Ville de Paris, Paris.

Monsieur Adolphe Aynaud.
Monsieur Aimé Azam.
Madame Geneviève Barrez.
Mademoiselle Baudson,
Conservateur du Musée
Départemental de l'Ain.
Le Docteur Albert Beaufour.
Maître Alphonse Bellier.
Madame Étienne Bernard.
La galerie Marcel Bernheim.
Mademoiselle Marcelle Berr de Turique.
Monsieur George Besson.
Monsieur Yves Brayer.
Madame Francis Carco.
Madame Suzanne Carance.
Monsieur et Madame Ducourtial-Rey.
Le Docteur Ducroquet.
Madame Germaine Eisenmann.
Madame Rolf Gérard.
Madame P. Howard Johnston.
Monsieur Michel Kellermann.
Monsieur Léonard Labouchère.
Monsieur Robert Lasson.
Monsieur Robert Latarjet.
Monsieur Oscar Mairlot.
Le Docteur Robert Le Masle.
Le Professeur Merle d'Aubigné.
Le Docteur Léopold Niel.
Madame Pierre Nora.
Monsieur Pierre Noyelle.
Monsieur André Ostier.
Madame Paul Ostier.
Monsieur Paul Pétridès.
Monsieur Georges Prade.
Madame Charles Pomaret.
Mademoiselle Françoise Renard,
Madame Robert Rey.
Mademoiselle Cécile de Rothschild.
Le baron et la baronne Elie de Rothschild.
Madame Lydie Sarraut.
Maître Thabaud.
La galerie Suillerot.
Madame Dina Vierny.

CATALOGUE

Nous avons restitué, chaque fois qu il nous a été possible, les titres originaux des tableaux, tels que les conservent les catalogues de salons et d'expositions. Lorsque des variations importantes apparaissent entre les titres d'une même œuvre, elles sont données dans l'ordre chronologique. Enfin, si nous nous sommes efforcé de mentionner toutes les expositions du vivant de l'artiste, nous avons, en revanche, limité les références postérieures à 1938 aux expositions particulières.

Pour les œuvres dont la date n'est pas attestée par une inscription du peintre, mais proposée par nous, nous faisons suivre le titre d'un astérisque.

Les références d'expositions sont suivies, entre parenthèses, des numéros de catalogues, lorsqu'ils sont conservés. Les collectionneurs dont le nom n'est pas suivi d'une mention de ville habitent tous à Paris.

Ce catalogue a été rédigé
par M. Pierre Georgel,
Assistant au Musée National d'Art Moderne.

Peintures

1
PORTRAIT DE PETITE FILLE, vers 1892*.
Huile sur toile.
H. 0,52; L. 0,46.
Signé en bas à droite. Non daté.

Exposition : Paris, Pétridès, 1947 (14).

A peine esquissés, la masse du visage, les mains, le buste, émergent d'un brouillard coloré. Seuls, les traits du visage sont nettement dessinés et pleins de vie. L'expressionnisme de Valadon est encore contenu dans une ambiguité fort contraire à son tempérament. Le Dr Le Masle nous signale que le modèle de ce portrait est la fille de la concierge de Valadon, rue Cortot.

Collection particulière.

2
JEUNE FILLE FAISANT DU CROCHET, vers 1892.*
Huile sur toile.
H. 0,38; L. 0,46.
Signé en haut à droite. Non daté.

Exposition : Paris, Weill, 1927 (2) [Intitulé : *Fillette tricotant*, daté : 1892.]

Le plus ancien tableau, semble-t-il, que nous connaissions de Valadon (il est daté de 1892 dans le catalogue de l'exposition chez Berthe Weill en 1927, date que l'on peut retenir approximativement jusqu'à plus ample informé), diffère considérablement des dessins qui l'ont précédé. Le thème de la couseuse, le coloris assourdi et brouillé — procèdant de la technique de pastelliste, avec ses moelleux passages, de l'*Autoportrait* de 1883 (cf. n° 98) créant une subtile atmosphère de rêverie — la composition à contre-jour, l'arabesque fin-de-siècle de la grille, font émaner de cette peinture une douceur et une étrangeté qui se situent à mi-chemin du symbolisme bourgeois d'un Carrière et de l'intimisme chatoyant de certains Renoir de la période nacrée, puis des Nabis.
On connaît par la photographie une peinture contemporaine intitulée *Conte à l'enfant* (Rey, p. 19) très proche de celle-ci, représentant une vieille femme cousant devant la fenêtre d'un jardin, auprès d'un enfant qui l'écoute, fasciné. Œuvre également paisible et rêveuse, qui semble attester le climat heureux dans lequel vit alors « la terrible Maria », devenue peintre d'intimités et de clairs-obscurs.

Collection particulière,

3
PORTRAIT D'ERIK SATIE, 1892-1893. *
Huile sur toile.
H. 0,41; L. 0,22.
Ni signé, ni daté.

Expositions : Paris, Bernier, 1939 (1), daté : 1892;
Paris, Musée National d'Art Moderne, 1948 (4).

Nulle recherche dans la composition de ce sobre portrait sur fond uni, une touche caressante, des couleurs fondues, mais déjà une pénétration extraordinaire dans l'image du génial bohême, au temps de ses amours avec Suzanne Valadon. Quelques traits singuliers : le chapeau légèrement de travers, les binocles, les longs cheveux, les moustaches en croc, et l'acuité du trait, ferme et incisif, situent d'emblée la portraitiste dans la lignée de Lautrec et des caricaturistes de Montmartre, ses voisins et compagnons, sans que ces affinités de dessinateur la détournent de ses recherches purement picturales.

[*Erik Satie* naquit à Honfleur le 17 mai 1866. Au moment de la guerre de 1870-71 la famille Satie vint s'établir à Paris mais ce n'est qu'en 1878 qu'Erik y rejoignit son père. L'année suivante la maison d'éditions Alfred Satie commence ses activités et le jeune Erik entre au Conservatoire. Il le quitte en 1886 pour faire son service militaire à Arras et publie la même année sa première œuvre « Ogives ». En 1888 et 1889 paraissent les « Gymnopédies » et les « Gnosiennes » qui sont aussitôt remarquées. Devenu, pour vivre, pianiste à l'Auberge du Clou, avenue Trudaine, il se lie d'amitié avec Debussy sur qui il devait exercer une profonde influence ainsi que plus tard sur Maurice Ravel dont le père, Joseph Ravel, était, vers cette époque, devenu son ami.
Installé dès 1890 au 6 de la rue Cortot dans une petite chambre mansardée qu'il appelait par dérision le placard, Erik Satie était devenu le

voisin de Suzanne Valadon. Mais ce n'est qu'en 1893 qu'il osa lui déclarer l'amour qu'elle lui inspirait depuis longtemps. Leur liaison ne devait durer que de janvier à juin 1893 car le caractère excessif, jaloux, douloureux du musicien provoqua, après une scène orageuse, la rupture qui resta toujours pour Satie une « *plaie ouverte* ». Sans doute faut-il voir dans ce chagrin le secret de la vie d'Erik Satie.
Satie avait accroché dans sa chambre à Arcueil, où personne de son vivant n'est jamais entré, son portrait — ici exposé — et celui de Suzanne Valadon par elle-même, toile qui se trouve aujourd'hui malheureusement dans une collection américaine. A la mort de Satie en 1925, ces toiles ont été dispersées par le frère du musicien, Conrad Satie qui était lui-même un chimiste de grande valeur. R. L. M.]

Collection particulière.

4
PORTRAIT DE BERNARD LEMAIRE, 1892-1893.*
Huile sur toile.
H. 0,27; L. 0,25.
Ni signé, ni daté.

Exposition : Paris, Musée National d'Art Moderne, 1948 (5).

Bernard Lemaire, qui inspira à Valadon ce portrait fort proche de celui de Satie, était peintre et vivait sur la Butte. Suzanne était très liée avec lui. Il peignit un portrait d'Utrillo enfant.

Collection particulière.

5
LA MÈRE DE BERNARD LEMAIRE, 1892-1893*
Huile sur toile.
H. 0,18; L. 0,12.
Ni signé, ni daté.

A rapprocher de la femme de *Conte à l'enfant.* La couleur est encore moins crue, encore plus irisée que dans la *Jeune fille faisant du crochet* (cf. nº 2).

Collection particulière.

6
NATURE MORTE AUX POMMES ET A LA POIRE, 1900.
Huile sur parquetage.
H. 0,20; L. 0,32.
Signé en haut à droite et daté : 1900.

Expositions : Paris, Pétridès, 1947 (43); Genève, Motte, 1954 (16).

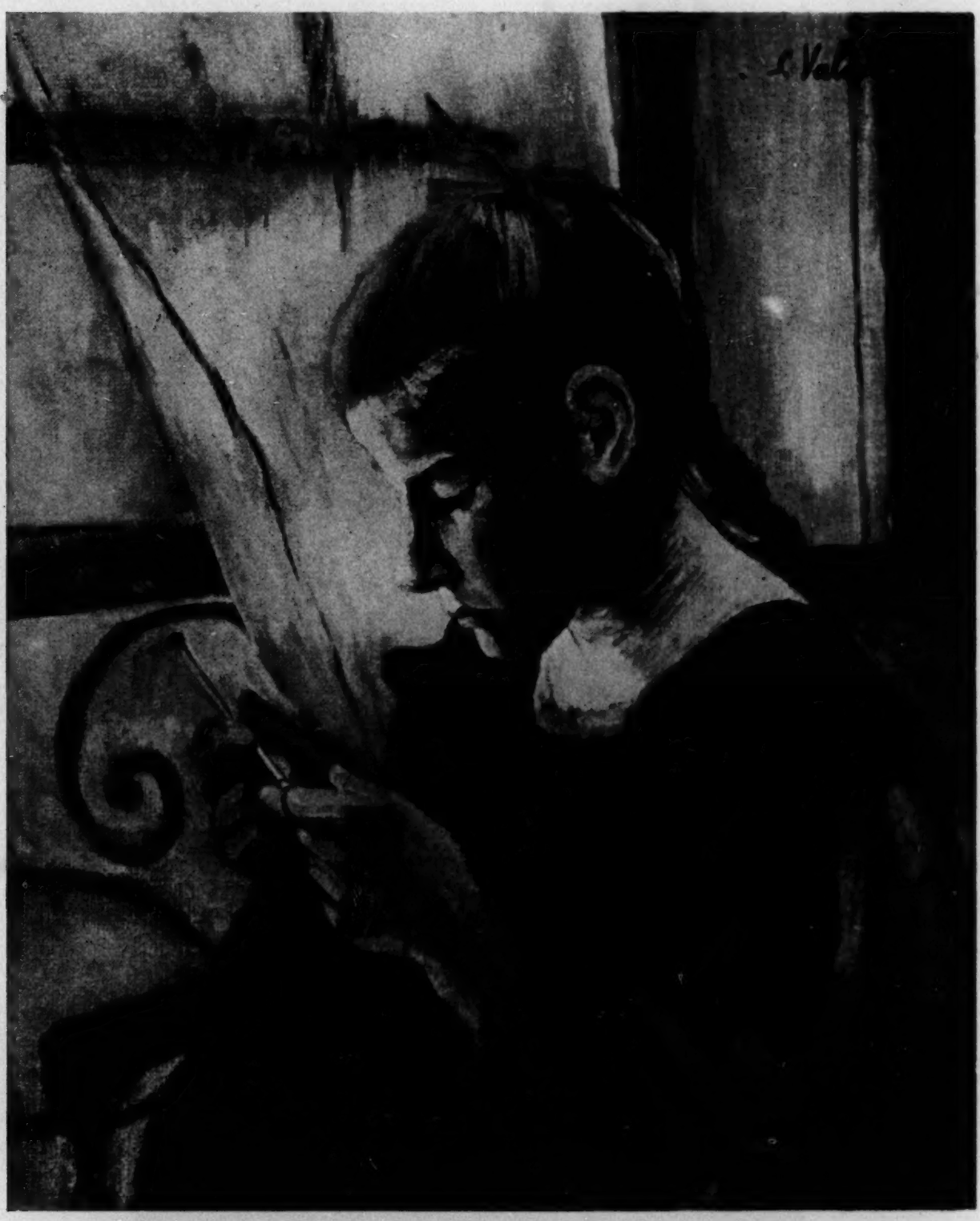
Première nature morte de Valadon que nous connaissions. Le motif, la composition sommaire et classique, semblent révéler l'influence de Cézanne. Mais la couche picturale est appliquée avec minceur. Il faudra attendre la *Nature morte à la Théière* de 1911 (cf. nº 140) et surtout celles qui suivront, pour que Valadon s'essaie, dans ce genre, à une profusion plus propre à son goût personnel.

Collection Mᵉ Alphonse Bellier.

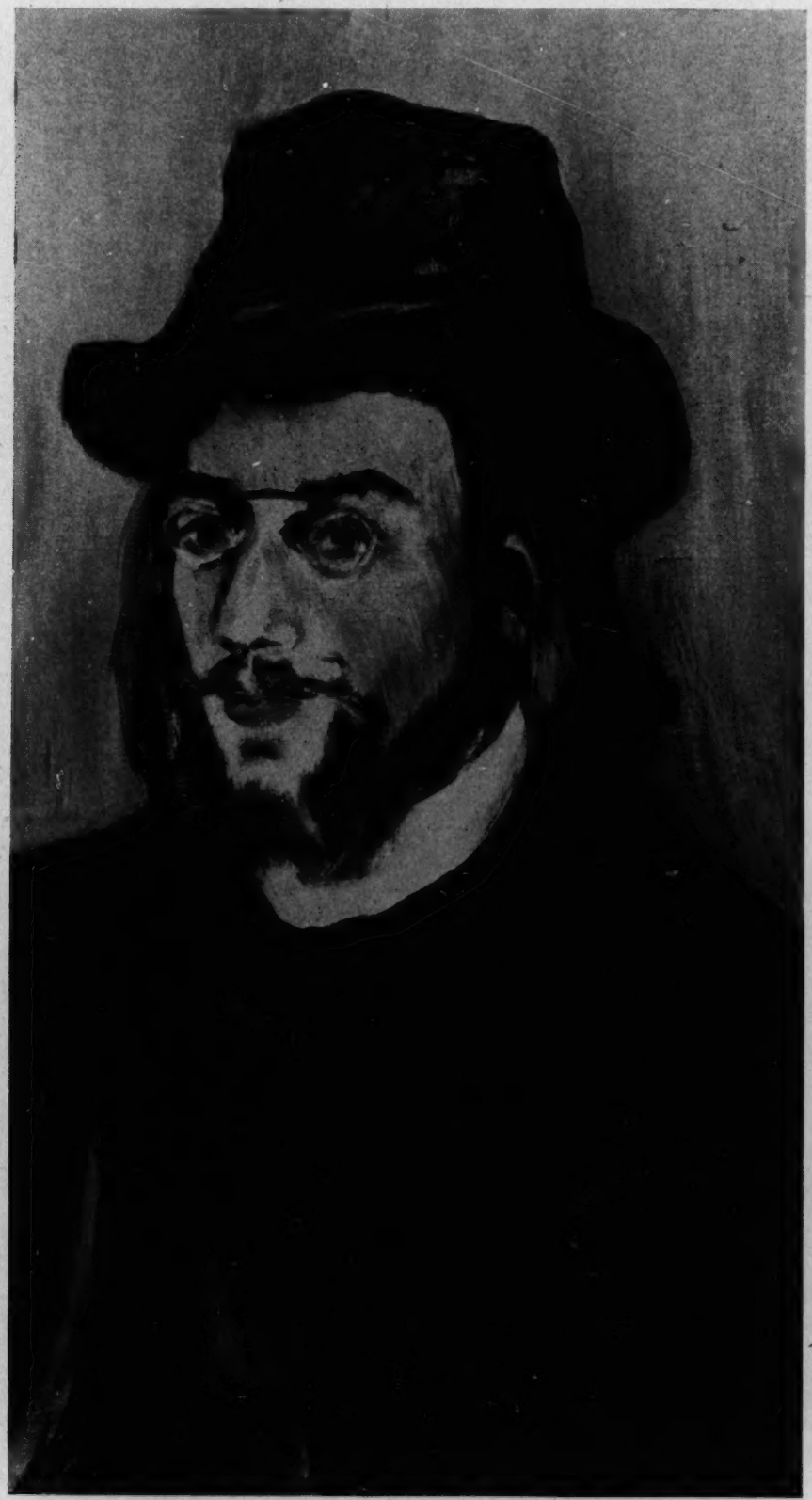
7
LA LUNE ET LE SOLEIL ou LA BRUNE ET LA BLONDE, 1903.
Huile sur carton parqueté.
H. 1,00; L. 0,81.
Signé en bas à droite et daté : 1903.

Expositions : Paris Pétridès, 1938 (2); Paris Pétridès, 1942 (14); Paris Pétridès, 1947 (5); Genève, Motte, 1954 (1); Munich, 1960 (170) [Daté 1923]; Paris, Galliera 1961 (71).

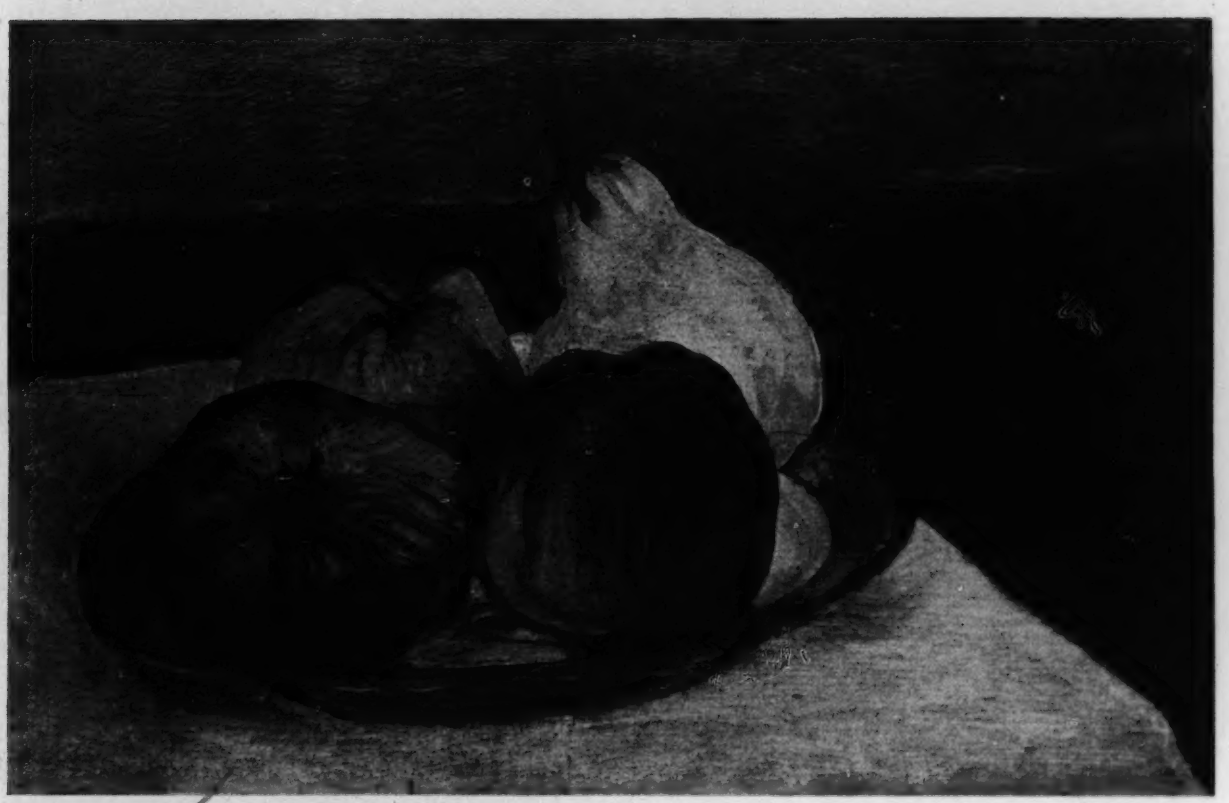
Cette composition, un de ses plus anciens tableaux de nus, est caractéristique de l'époque où, tout en subissant l'influence de Puvis et de Gauguin, Valadon élabore un style personnel. A ces deux maîtres elle emprunte en effet le traitement du nu aux cernes appuyés, qui dessinent des arabesques décoratives. Le décor, vaguement exotique, peut aussi rappeler Gauguin, mais la guirlande de feuilles avec laquelle jouent les modèles évoque plutôt l'humanité classique de Puvis. La composition et l'atmosphère donnent ainsi à ce tableau un accent archaïque.
Mais Valadon y mêle un naturalisme savoureux encore maladroit, avec son type féminin robuste, découpé par forts volumes : amples poitrines, ventres larges et durs, attaches



2. Jeune fille faisant du crochet, vers 1892.



3. Portrait d'Erik Satie, 1892-1893.



6. Nature morte aux pommes et à la poire, 1900.

épaisses. Elle joue même de la déformation que lui permet une perspective plongeante à la japonaise pour faire saillir excessivement les cuisses et le dos de la femme assise. On songe aux nus qui figurèrent aux Indépendants de 1911 et dont Apollinaire écrira qu'ils étaient « Comme désabusés » (*Chroniques d'Art*, Paris, 1960, p. 169). Cet adjectif qualifie admirablement le mélange de stylisation et de réalisme de cette peinture.
On en connaît, par la photographie, un premier état, qui, selon Mme Barrez, fut exécuté dans les jardins de Luna Park, et qu'une des « élèves » de Valadon aurait intitulé *La Lune et le Soleil*, titre qu'elle adopta.

Collection M. Paul Pétridès.

8
NUS A LA TOILETTE, 1908.
Huile sur toile.
H. 1,04; L. 0,60.
Signé deux fois en haut à droite et daté : 1908.

Historique : Collection Kars, Vente Kars, Paris, Musée Galliera, 17 juin 1966 (50).
Exposition : Paris, Galliera, 1961 (52).

Variante (?) d'une composition à l'huile et au pastel, qui fit partie de la collection Marien Pré, reproduite dans R. Rey, p. 27, intitulée *Femmes à leur toilette*, et datée, dans cet ouvrage, de 1909. On ne voit pas, sur la photographie qui y figure, la signature inscrite deux fois sur le présent tableau, et le bas de la composition y est plus sombre, le pied gauche de la femme de droite n'apparaissant pas. Mais il n'est pas exclu qu'il s'agisse de la même œuvre, les différences pouvant être dues à la mauvaise qualité des reproductions dans le livre de Rey. En ce cas, Valadon l'aurait signée postérieurement, ce qui expliquerait la variation de date et la répétition de la signature.
Comme les *Deux Figures* de 1909, ces *Nus à la Toilette* pourraient s'intituler *Ni Blanc ni noir.* Les influences de Gauguin et de Degas, s'y combinent. On dirait même que trop de réminiscences nuisent à la vérité et à l'autorité qui font la force des dessins de nus contemporains. La couleur, renouvelée de Gauguin, est singulièrement affadie par rapport à celle de ce modèle; le graphisme perd de sa sûreté, en des arabesques décoratives mais molles.

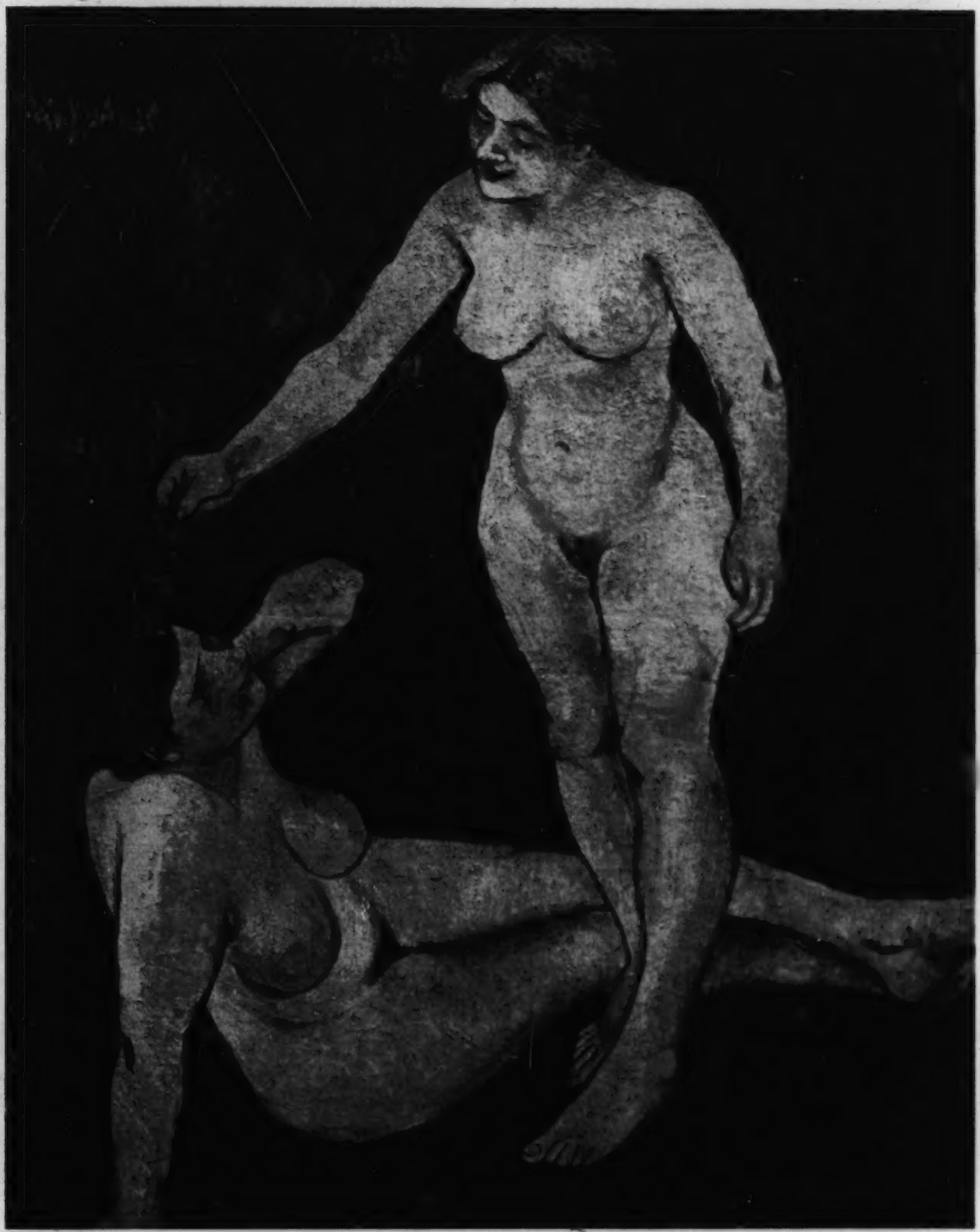
Collection particulière.

9
DEUX FIGURES ou APRÈS LE BAIN
ou NI BLANC NI NOIR, 1909.
Huile sur carton.
H. 1,02; L. 0,83.
Signé en haut à gauche et daté : 1909.

Expositions : Indépendants, 1913 (3014); Paris, Musée National d'Art Moderne, 1948 (9) [Intitulé : *Après le Bain*].

Auprès des nus qui l'ont précédé et de ceux de la même année, ce tableau frappe par son réalisme, l'extrême lourdeur des corps et des expressions. Dans une composition encore peu éloignée de maintes *Toilettes* de Degas, c'est l'irruption de l'humanité chère à Valadon, contenue, les années précédentes, dans un canon à la Gauguin ou à la Degas. Cette libération, dans sa vulgarité sans doute concertée, manifeste une fois de plus l'élan créateur et l'émancipation de Suzanne Valadon, artistiques autant que moraux, en cette année 1909. Autre conquête : la couleur. Sur le conseil, dit-on, de Renoir, mais aussi par vocation, Valadons'essaie encore à la pratique de la couleur pure, comme pour rompre avec la vision et la technique du noir et blanc qui étaient celles de ses dessins et de ses gravures. C'est bien l'affirmation du peintre qu'elle entend être désormais avant tout. Le résultat : substitution de cernes colorés aux cernes noirs, blanc et ombres teintés, est encore gauche; il n'en est pas moins un pas décisif vers le style de peintre propre à Valadon. On retiendra donc, auprès des titres indiqués par le livret des Indépendants de 1913 *(Deux Figures)* et par l'ouvrage de Robert Rey *(Après le Bain)*, celui de *Ni Blanc ni Noir* que l'artiste donna à, cette peinture, qui nous apparaît bien comme un des jalons capitaux de son œuvre.

[Guillaume Apollinaire mentionne souvent dans ses « Chroniques d'Art » les œuvres de Suzanne Valadon. Dans ses comptes rendus, parus à l'Intransigeant sur le XXIe Salon de la Nationale, il s'arrête devant les Nus « comme désabusés » de Suzanne Valadon. Ce sont ces



7. La lune et le soleil ou La brune et la blonde, 1903.

nus — Après le Bain, de 1909 — que Valadon désignait quelquefois sous le titre « ni blanc ni noir ». Un jour, je lui en demandais la raison; elle me répondit que Renoir lui avait jadis appris qu'il n'y avait jamais de blanc ou de noir purs en peinture et que depuis lors elle avait toujours cherché à suivre ce précepte et que cette toile en était dans son œuvre un des exemples les plus accomplis. R.L.M.].

Collection particulière.

10
LA PETITE FILLE AU MIROIR, 1909.
Huile sur bois.
H. 1,04; L. 0,75.
Signé en bas à gauche et daté : 1909.

Historique : Collection Marien Pré.
Expositions : Salon d'Automne, 1913 (2020); Paris, Georges Petit, 1932 (4) [Intitulé : *La Jeune Fille au Miroir*].

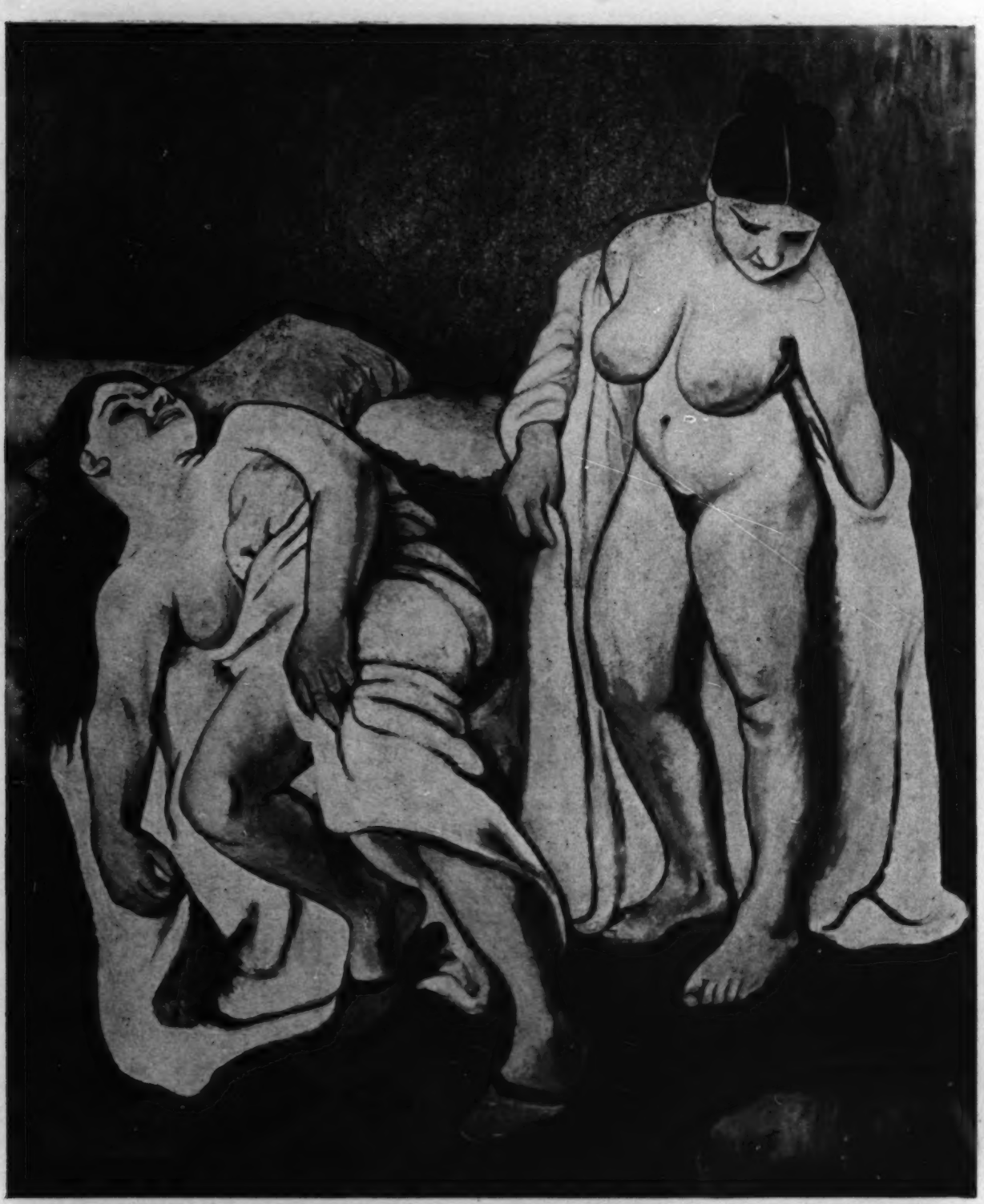
De même que chacun des principaux tableaux de nus de 1909, cette *Petite Fille au Miroir* est, en cette année-pivot où Valadon recommence à s'adonner à la peinture sous l'influence d'Utter, caractéristique d'une transition. Mais elle possède son originalité propre par rapport aux *Femmes à leur Toilette* (Rey, p. 27) et au *Printemps* (Rey, p. 22), encore si Gauguinesques, comme au naturalisme de *Ni Blanc ni Noir* ou d'*Adam et Eve*.
Cette œuvre forme en effet une sorte de charnière entre le style de dessinateur que Valadon vient de porter à sa perfection dans les années précédentes et son style de peintre. Du dessin viennent le thème de la toilette, depuis longtemps familier, avec ses nus juvéniles aidés par une servante dans un intérieur bourgeois, et aussi le graphisme précis et dur, la perspective plongeante, sous la nette influence de l'estampe japonaise et de Degas. La peinture, appliquée pourtant avec maîtrise, hésite encore entre des aplats décoratifs emplissant les cernes sombres (traitement du nu) et l'expression du volume et des couleurs. On notera le contraste, à vrai dire discret, entre le nu et le décor, dont Valadon tirera par la suite un des ses effets préférés.

Collection particulière.

11
ADAM ET ÈVE, 1909.
Huile sur toile.
H. 1,62; L. 1,31.
Signé en bas à gauche et daté : 1909.

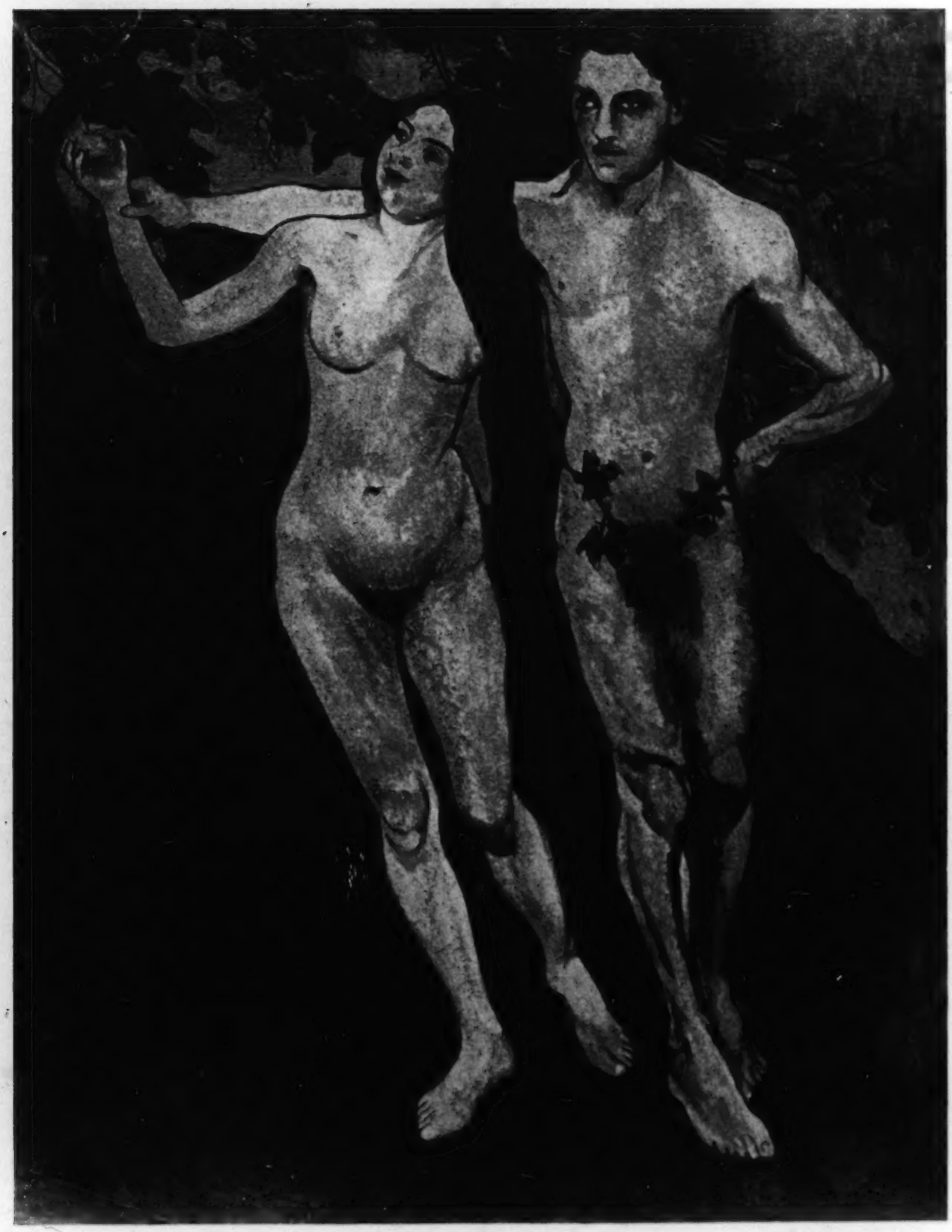
Historique : Achat de l'État, 1937.
Expositions : Indépendants, 1920 (4433); Genève, Exposition internationale d'Art moderne, 1921 (424); Paris, Berthe Weill, 1927 (5); Bruxelles, Le Centaure, 1931 (3); Paris, Georges Petit, 1932 (3); Paris, les Femmes Artistes Modernes, 1936 (164); Paris, Petit Palais, Les Artistes de ce Temps, 1936; Paris, Musée National d'Art Moderne, 1948 (8).

Si la *Lune et le Soleil* étaient encore empreints d'influences archaïques et classiques, si, au contraire, *Ni Blanc ni Noir* pouvait sembler un manifeste naturaliste, *Adam et Eve* réalise l'équilibre entre la nature et le style que Valadon n'a cessé, jusque-là, de rechercher dans ses figures. C'est une œuvre de bonheur. Rendue à l'anarchique liberté dont elle avait besoin et au bonheur amoureux qu'elle ne trouvait plus auprès de son mari, elle peint ici une sorte d'hymne à la liberté et à l'amour, comme dans les grandes compositions contemporaines chantant les « jeux » ou « la joie de vivre » : libre déploiement de beaux corps au soleil épanouissement de la femme, robuste sans vulgarité, qui s'élance gaiement vers le fruit symbole du péché de chair, force calme de l'homme, pour lequel posa Utter lui-même, rayonnement de la nature, avec son ciel bleu et l'arbre chargé de fruits. La sensualité païenne qui émane de ce tableau était encore plus précise dans le premier état, que dissimulent des repeints mais que conserve une photographie ancienne : la nudité d'Utter y apparaissait sur un mode fort réaliste. On ne sait quand l'artiste ajouta les feuilles de vigne qui semblent un rappel humoristique des conventions classiques.
Le classicisme, revu par Puvis de Chavannes, n'en est pas moins présent dans la stable composition frontale et symétrique, les proportions harmonieuses des nus, la rigueur du dessin (on connaît d'ailleurs plusieurs dessins préparatoires). Le geste de la cueillette, le bel arbre décoratif viennent aussi de Puvis (cf. la cueillette de *Inter artes et naturam*, 1890, Musée



9. Deux figures ou Après le bain ou Ni blanc ni noir, 1909.

10. La petite fille au miroir, 1909.



11. Adam et Ève, 1909.

de Rouen) et peut-être de Gauguin (cf. *D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?* 1908). Mais on pense aussi à l'*Adam et Eve* d'Hugo Van Der Goes (Vienne). Équilibre, beauté, pureté décorative, mais aussi caractère, liberté, humour même : le génie de Valadon est tout entier dans ce premier chef-d'œuvre.

Musée National d'Art Moderne.

12
GRAND'MÈRE ET PETIT-FILS, 1910.
Huile sur carton.
H. 0,70; L. 0,50.
Signé en bas à droite et daté : 1910.

Historique : Achat de l'État, 1937.
Expositions : Indépendants, 1911 (6073); Paris, Bernheim, 1923; Bruxelles, le Centaure, 1931 (8) [Intitulé : *Portrait de Maurice Utrillo et de la Grand'mère avec le chien Pierrot.*]; Paris, Georges Petit, 1932 (6) [Intitulé : *Utrillo, la grand'mère et le chien Pierrot.*]; Berlin, Exposition d'Art français, 1937 (299) [*Id.*]; Paris, Musée National d'Art Moderne, 1948 (10); Arnhem-Groningue, 1955 (16); Brou, 1965 (35).

Depuis les autoportraits de jeunesse et les portraits de Satie et de Lemaire, Valadon s'essaie, pour la première fois, semble-t-il, au portrait collectif, et elle atteint, d'emblée, au chef-d'œuvre. Dans un espace sans profondeur, sur un simple fond de fleurs, elle groupe ses personnages avec une apparence de gaucherie qui ne fait qu'accentuer la saveur primitive de l'ensemble. Réduits au visage et aux mains, objets de prédilection du portraitiste de caractère, les modèles sont figurés avec des moyens économes, concentrés sur l'expression. Celle-ci est contenue dans les regards rêveurs et naïfs : regard pensif de l'artiste encore jeune; regard plus lourd, inquiet, de la vieille ménagère; tendresse, même, du regard du chien. Une vie intérieure intense et digne s'exprime dans cette image d'une intimité heureuse, où les arabesques entrelacées soulignent l'unité spirituelle des modèles.
On retrouve ici la grande tradition du portrait flamand et français du XV[e] siècle.

Musée National d'Art Moderne.

13
PORTRAITS DE FAMILLE, 1912.
Huile sur toile.
H. 0,97; L. 0,73.
Signé en haut à droite et daté : 1912.

Historique : acquis directement de l'artiste.
Expositions : Salon d'Automne, 1912? [3218 : *Portraits*]; Salon d'Automne, 1921 (2372); Rétrospective des Indépendants, 1926 (2557) [intitulé par erreur : « *Portrait* 1913 »]; Paris, galerie Bernier, 1927, « Portraits d'aujourd'hui »; Lyon, Archers, 1928 (2) [intitulé : *L'Artiste et sa Famille*]; Bruxelles, Le Centaure, 1931 (8) [intitulé : *Portrait de famille : Utter, Valadon, la Grand'mère et Utrillo*]; Paris, Georges Petit, 1932 (9) [intitulé : *Utter, Valadon, la Grand'mère et Utrillo*].

Dans ce nouveau portrait collectif, Valadon reprend en l'amplifiant la composition de *Grand'mère et Petit-fils.* Toute l'attention est fixée sur les personnages; rien ne l'en distrait ni le décor, réduit à une draperie unie, qui supprime toute profondeur, ni le sujet : ceci n'est pas une scène de genre, mais — comme le rappelle expressément le titre donné par Valadon — une série de portraits, reliés par un lien unique mais très solide : la famille. L'artiste, la main sur la poitrine, dans une pose familière aux autoportraits de peintres, se dresse presque entière au centre de la composition qui s'organise sommairement autour d'elle, et son regard, seul dirigé vers le spectateur, indique avec une impérieuse présence qu'elle est le chef de la tribu. (Peut-être Valadon s'est-elle inspirée, en particulier pour la pose d'Utrillo, de la disposition des groupes dans les photographies de l'époque.) Le regard des autres personnages, contrastant avec celui de Suzanne, est perdu dans un rêve intérieur. Valadon atteint ici à une sobriété qui met à nu les caractères et qu'elle ne semble plus avoir cherchée à ce point, après ces *Portraits de Famille*, que dans ses autoportraits.
On retrouve ce portrait dans le fond de *la Famille Utter* (cf. n° 44).

Collection Madame Charles Pomaret, Nice.

12. Grand-mère et petit-fils, 1910.

14
LA MÈRE DE L'ARTISTE, 1912.
Huile sur toile.
H. 0,80; L. 0,64.
Signé en bas à gauche et daté : 1912.

Expositions : Tuileries, 1938 (2082) [Intitulé : *Vieille Femme assise*] ? Paris, Pétridès, 1942 (31) [Intitulée : *la Grand-mère*] ? Paris, Musée National d'Art Moderne, 1948 (13); Munich, 1960 (130); Paris, Galliera, 1961 (53).

Les études réalistes de figures en plein air, « Maman Madeleine » est ici représentée dans le jardin du 12, rue Cortot, se poursuivent dans l'œuvre de Valadon parallèlement aux compositions à la Puvis où la nature est représentée sur un mode décoratif. On ne peut pas dire que Valadon se soit beaucoup intéressée au problème de la lumière ni à celui des rapports de la figure et du paysage, qui avaient passionné les Impressionnistes. Loin de représenter, comme eux, l'action dissolvante des éléments, elle place au contraire ses personnages dans une atmosphère impossible, et la lumière, au lieu de chatoyer sur leur peau et leurs vêtements, s'y étend par taches de clarté assez nettement opposées à des taches d'ombre. Ce parti fait penser aux portraits de femme dans un jardin de Lautrec — Valadon inspira l'un d'eux —, ainsi qu'à Bazille et nous rappelle que le tout récent Salon d'Automne de 1910, que Valadon dut visiter puisqu'elle y exposait trois œuvres, avait consacré au Montpelliérain une rétrospective où figurèrent notamment la *Robe rose* du Louvre et la *Vue de Village* du Musée Fabre, qui résolvent de la même façon le problème de la figure en plein air. De même, ce n'est plus Gauguin seul qui inspire le graphisme de Valadon. A l'arabesque suivie cernant les formes (procédé de dessinateur), elle substitue une écriture de peintre, notamment dans le dessin du petit mur, que l'on confrontera par exemple à celui de *Vénus Noire* de 1919 ou du *Nu au Figuier* (Nos 29 et 31). Cette écriture, un peu brouillée et la représentation des feuillages et de l'herbe par touches en hachures semblent procéder cette fois de Cézanne, surtout de sa période baroque. En même temps, ce beau portrait de caractère, où l'on retrouve, avec moins de concentration, l'expression pensive de *Grand-mère et Petit-fils* et de *Portraits de Famille*, illustre un nouvel aspect de la recherche de l'expression par Valadon, où l'influence de Cézanne, à travers ses portraits de vieillards, nous paraît évidente.
Le Musée National d'Art Moderne conserve un portrait de Maman Madeleine dans un intérieur de la même année, très proche dans sa composition de celui-ci.

Collection M. Aimé Azam.

15
L'AVENIR DÉVOILÉ ou LA TIREUSE DE CARTES, 1912.
Huile sur toile.
H. 1,30; L. 1,63.
Signé en bas à droite et daté : 1912.

Expositions : Salon d'Automne, 1912 (1658) [Intitulé : L'*Avenir Dévoilé*]; Paris, Georges Petit, 1932 (11) [Intitulé : *La Tireuse de Cartes*].

Le contraste de la femme nue et de la femme habillée évoque encore les dessins de Valadon, mais sa vision et sa technique sont incontestablement devenues celles d'un peintre. Les arabesques ne sont plus recherchées pour elles-mêmes : les masses — et non plus les lignes — partagent classiquement l'espace en trois portions presque parallèles autour de la grande horizontale massive du nu féminin. Composition monumentale, fondée sur l'architecture du corps qui se détache dans tout son voluptueux relief sur un fond de draperies. Le calme étalement, l'expression paisible du modèle, contrastent avec la diseuse de bonne aventure, sombre et ramassée sur elle-même. Les certitudes physiques s'affirment face aux sortilèges obscurs. Surtout, le peintre se manifeste dans la virtuosité avec laquelle sont représentés les accessoires: draperies, tapis, et papier peint et cartes à jouer, qui semblent presque en trompe l'œil, et nous rappellent justement que trompe-l'œil et papiers collés de ces motifs triomphaient à la même époque dans l'œuvre de Braque, de Picasso et de Gris, que Valadon, familière des grandes expositions où ils figurèrent, ne devait pas ignorer.
André Utter peignit, en même temps, semble-t-il, que Valadon, un portrait du même modèle,

13. Portraits de famille, 1912.

La Rouquine, qui permet d'estimer la part de l'interprétation chez Valadon.

Collection M. Adolphe Aynaud, Vaux-sur-Seine.

16
PORTRAITS ou MARIE ET GILBERTE, 1913.
Huile sur toile.
H. 1,61; L. 1,30.
Signé en bas à droite et daté : 1913.

Historique : Acquis de l'artiste en 1935.
Expositions : Salon d'Automne, 1920 (3139) [Intitulé : *Portraits*]; Paris, Bernheim, 1923; Lyon, Salon du Sud-Est, 1928; Paris, Bernier, 1929, peintures; Paris, Le Portique, 1931 (1) [Intitulé : *Marie et Gilberte*]; Paris, Georges Petit, 1932 (13) [Intitulé : *Marie et Gilberte*]; Paris, les Femmes Artistes Modernes, 1933; Arnhem-Groningue, 1955 (17).

Dans *Portraits de Famille*, Valadon avait supprimé tout décor et tout accessoire pour que l'attention s'attachât aux seuls visages, aux seuls regards. Mais cette présentation sévère, dans la manière des primitifs et de David, semble réservée à l'artiste et à sa tribu. Pour les autres modèles, la composition et le style oscillent entre le portrait pur et la scène de genre. C'est de cette dernière que se rapproche le présent tableau. Le décor bourgeois, avec son tissu imprimé, ses tableaux dans le tableau, évoque, avec moins de profusion l'intimisme des Nabis. A la différence des précédents portraits, Valadon a nettement approfondi l'espace, par le jeu combiné de la perspective du plancher à la Degas et de l'ombre qui enveloppe confortablement le modèle. L'enfant à la poupée — Gilberte, modèle que nous retrouverons dans d'autres tableaux — introduit un des thèmes favoris de Valadon, peintre de l'enfance et de ses jeux. Il ne s'agit pourtant pas d'une pure scène de genre et le livret du Salon d'Automne peut intituler pertinemment cette peinture *Portraits*, car la lumière sur les visages (en particulier celui de Gilberte, qui se détache sur le fond sombre) et leur traitement expressif dirigent l'attention du spectateur vers les regards, qui contiennent en quelque sorte la personnalité des modèles.
On reconnaît, à gauche, un tableau de *Danseuses* de Degas. Il s'agit, selon M. Le Masle, d'une reproduction.
Ce portrait que Suzanne Valadon appelait quelquefois par plaisanterie « le portrait de Madame Bovary » fut peint en 1911 dans l'atelier de la rue Cortot. Il a pour modèle l'aînée des enfants de la demie-sœur de Suzanne Valadon, Madame Merlet; Madame Marie Coca est ici représentée avec sa plus jeune fille Gilberte, aujourd'hui Madame Deneberger. C'est chez celle-ci, à Sète, que Madame Coca aujourd'hui âgée de 91 ans vit retirée.
Ce tableau avait toujours été considéré comme devant revenir à son modèle, mais ayant appris que le Président Édouard Herriot souhaitait l'acquérir pour le Musée de Lyon, Madame Marie Coca renonça généreusement à ce bien de famille. R. L. M.]

Musée des Beaux-arts, Lyon.

17
L'OLIVIER (PAYSAGE DE CORSE), 1913.
Huile sur toile.
H. 0,54; L. 0,65.
Signé en bas à droite et daté : 1913.

En 1913, le trio passe ses dernières vacances avant la guerre en Corse, à Corté, Belgodère et leurs environs. Utrillo y peint notamment une vue naïvement visionnaire du mont Cinto. Quant à Valadon, le spectacle de l'île sous le soleil lui inspire une série de paysages dessinés avec une minutie extrême, à propos desquels Mme Barrez évoque fort justement Gozzoli et Dürer. La Corse est vraiment, pour elle, comme l'écrit M. Beachboard, « une île de dessin », et cette vision purement graphique ne s'étend pas seulement aux maisons de Corté mais aux lignes mêmes du paysage, nettes et sèches à force de se découper dans la lumière, aux pierres, aux arbres. C'est le cas de cet *Olivier*, variante ou copie d'un tableau du même motif ayant appartenu à l'acteur Dorival et reproduit dans Jacometti, pl. 25 (signé, daté et dédicacé en bas à droite).

Galerie Suillerot.

17. L'olivier (paysage de Corse), 1913.

18
LE LANCEMENT DU FILET, 1914.
Huile sur toile.
H. 2,01; L. 3,01.
Signé en bas à gauche et daté : 1914.

Historique : Achat de l'État, 1937.
Expositions : Indépendants, 1914 (3324); Genève, Exposition Internationale d'Art Moderne, 1921 (423) ; Rétrospective des Indépendants, 1926 (2256) [daté inexactement : 1912]; Paris, Georges Petit, 1932 (17); Paris, les Femmes Artistes Modernes, 1935 (167); Berlin, Exposition d'Art Français, 1937 (238); Paris, Musée National d'Art Moderne, 1948 (17).

L'influence de Puvis n'apparaît jamais dans les dessins exécutés par Valadon à l'époque où elle était son modèle. Degas, Lautrec, l'estampe japonaise semblent alors retenir seuls son attention et il faut attendre 1909 et la reprise de son activité de peintre pour que le souvenir de ce maître se libère et s'épanouisse dans une série de curieuses compositions. Les principales sont *la Joie de Vivre* (1911), *Jeux* (1912), de grandes *Baigneuses* (1913 ?), enfin le *Lancement du Filet.*
On a vu que, dans les mêmes années, Valadon poursuivait deux séries d'études de figures en plein air : l'une réaliste *la* (*Mère de l'Artiste* nº 14), l'autre décorative. Dans cette dernière l'arabesque, les grands aplats de couleurs vives, la stable composition classique, les thèmes traditionnels de la peinture académique, (*La Joie de Vivre* reprend celui du bain de Diane, *Jeux ;* celui du Jardin d'Eden), imposaient une vision intellectualisée de la nature et de l'humanité, harmonieuse, simplifiée, monumentale, qui est bien celle de Puvis. Un Puvis revu par Gauguin, qui rêvait de « faire du Puvis coloré ». Puvis inspirait plus particulièrement le traitement des figures et Gauguin celui des paysages. Le contraste, d'ailleurs, est net entre les grandes silhouettes pâles et planes des corps et la richesse colorée des fonds pareils à des tapis. Ce n'est pas que Valadon soit inapte à donner une unité à ses compositions; mais elle ajoute aux leçons de Puvis et de Gauguin celle de Renoir, du Renoir qu'elle connut le mieux, celui de la période pompéienne dont les *Baigneuses* de 1885 cultivent ce contraste de beaux corps unis, comme porcelainés, et d'un paysage chatoyant. Enfin, les rétrospectives, au Salon d'Automne, de Cézanne en 1905 et Bazille en 1910, ont élargi, avec les *Baigneuses* et *Baigneurs* du premier, *le Pêcheur à l'épervier* et la *Scène d'Été* du second, le répertoire de Valadon, en lui apportant un nouveau type de scènes groupant des nus dans un paysage, entièrement dépourvu du contenu symbolique de Puvis et de Gauguin, mais riche de naturel, en même temps que révisé par l'intelligence.
Tous ces modèles, qui ont en commun le sens de la composition monumentale, le goût de la forme et celui de la vie, exaltées dans la beauté du corps humain — ce qui est à la fois classique et réaliste —, aident Valadon à donner une forme plastique au jaillissement de bonheur physique et moral des années 1909-1914. Le sentiment, fait de gaieté et de sensualité sans équivoque, est manifeste dès l'*Adam et Eve* de 1909. La présence d'Utter, exhibant sa nudité dans chacune de ces compositions, en atteste la permanence, et son anatomie, plus athlétique qu'idéale, y est un gage de réalisme. Ce réalisme primordial gagnant sur le style et le style contenant le réalisme : telle est l'évolution qui apparaît de la *Joie de Vivre* au *Lancement du Filet.*
Une tradition non vérifiée veut que celui-ci ait été inspiré à Valadon par une scène vue en Corse, lors de son séjour de 1913. Mais le modèle vivant — Utter — et le modèle peint — le très réaliste *Pêcheur à l'épervier* peint par Bazille en 1908, exposé en 1910 et dont la pose se retrouve dans les figures de gauche et du centre —, confirment sinon cette origine précise du moins le caractère essentiellement réaliste du tableau. Il s'agit en effet non d'une scène groupant trois personnages, comme pourrait le faire penser le titre inexact *Les Lanceurs de Filet,* mais, comme le prouve le titre restitué par le livret des Indépendants de 1914, d'une véritable étude d'anatomie et de mouvement, décomposant trois phases d'un même acte : le lancement du filet. Le mouvement des muscles, la contraction du visage dans l'effort, trahissent la vocation de peintre de caractère que Valadon avait quelque peu réprimée dans les grandes compositions précédentes. Malgré le paysage où le style de Pont-Aven prend un éclat auquel n'est peut-être pas étrangère la récente explosion

18. Le lancement du filet, 1914.

fauve, malgré le cerne décoratif des figures, Valadon est parfaitement maîtresse d'un espace unifié, et peut donner libre cours à son goût sculptural des volumes, célébrer, enfin, avec une grandeur sans précédent, jusque dans des détails aussi disgracieux que l'enveloppe velue des jambes, la beauté du corps viril.

Avec *Le Lancement du Filet*, Valadon donne leur plus totale expression à ses recherches précédentes. C'est la somme des caractères innés et des disciplines acquises depuis ses commencements : souveraineté de la ligne « dure et souple », comme disait Degas; vision monumentale, non seulement dans le format et la composition mais aussi dans la structure des anatomies; solution des problèmes de la figure en plein air et du paysage. Elle en est surtout le dépassement, parce que les influences plus ou moins profondément subies jusqu'alors sont entièrement assimilées dans la synthèse, sans compromis ni défaut, du naturalisme et du style.

Musée National d'Art Moderne.

19

NU A LA DRAPERIE BLANCHE, 1914.
Huile sur toile.
H. 1,00; L. 0,72.
Signé en bas à gauche et daté : 1914.

Exposition : Munich, 1960 (131).

Cette esquisse, que Valadon dut estimer suffisante puisqu'elle la signa, nous permet, dans son inachèvement, de saisir sur le vif sa technique de peintre. La composition générale est d'abord esquissée au pinceau, d'un trait grossier qui sera en partie recouvert puis repris. Le décor est mis en place par grandes taches qui préparent les futurs rapports de couleurs; puis Valadon modèle, sommairement mais puissamment, les volumes de la figure, et la fait saillir sur le fond. Art, donc, de coloriste et de sculpteur, mais dont la technique procède, le modelé mis à part, de celle de Lautrec, en particulier de ses peintures à l'essence de la fin du siècle, dont la touche préfigure beaucoup celle de cette esquisse. Cependant, tandis que, chez Lautrec, l'inachèvement est un effet de l'art et convient à ses images d'un monde fugace, Valadon, peintre du volume et de la permanence, le cherche rarement pour lui-même, et rien, en général, dans les tableaux achevés, n'évoque plus Lautrec.

A M. Paul Pétridès.

20

ROUTE DANS LA FORÊT DE COMPIÈGNE, 1914.
Huile sur toile.
H. 0,73; L. 0,54.
Signé en bas à droite et daté : 1914.

Historique : Acheté par la Ville de Montpellier en 1938 à M. Ch. Girard, à Paris.

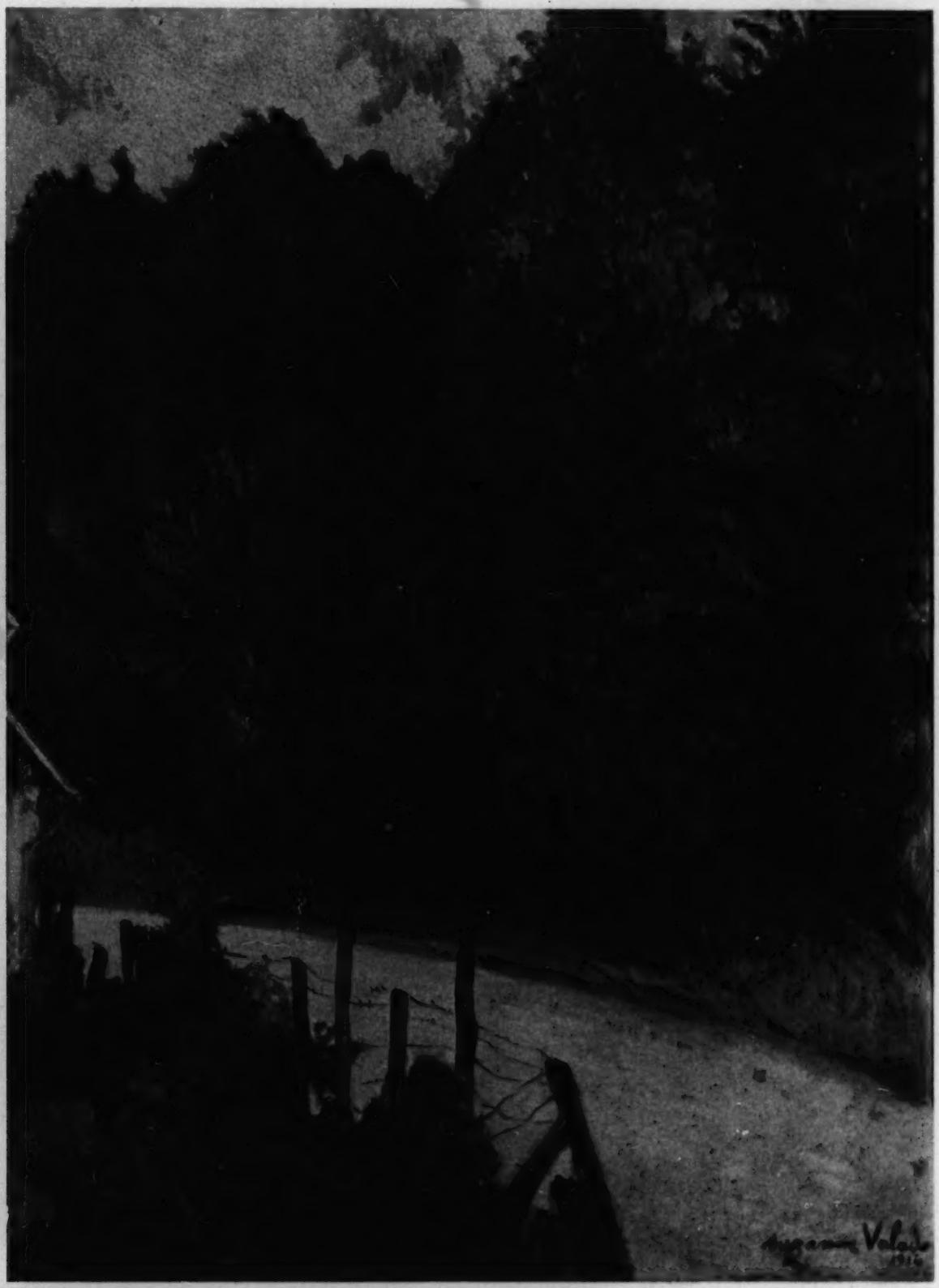
Valadon exécuta en 1914 plusieurs paysages de la forêt de Compiègne, près de Vieux-Moulin. On n'y retrouve rien des recherches décoratives sensibles dans le paysage, contemporain, du *Lancement du Filet*, ou, quoique à un degré moindre, dans les paysages de Corse de l'année précédente. Par la suite, Valadon représentera souvent des arbres, mais elle s'intéressera surtout à la structure dépouillée de leur tronc et de leurs branches, si propices à ses compositions rigoureuses. Rien de tel dans cette étude probablement exécutée sur le motif. Ainsi, comme dans ses figures, Valadon poursuit, dans ses paysages, simultanément à ses recherches de style, des images fidèles et rafraîchissantes de la réalité.

Musée Fabre, Montpellier.

21

PORTRAIT DE MADAME MAURICIA GUSTAVE-COQUIOT, 1915.
Huile sur toile.
H. 0,93; L. 0,73.
Signé en bas à gauche et daté : 1915.

Historique : Collection Wakefield Mori; Musée de Monte-Carlo.
Expositions : Rétrospective des Indépendants, 1926? [2558 : Portrait de Madame C. 1914 (ap. à Mme C. Maury) ; le catalogue étant par ailleurs fautif, on peut probablement lire : *Coquiot, Mori*, 1915] ; Paris, Bernier, 1929, peintures; Paris, Georges Petit, 1932 (20).



20. Route dans la forêt de Compiègne, 1914.

Après les portraits « de famille » rêveurs de 1910 et 1912, le portrait-scène de genre de Marie et Gilberte en 1913, voici une éclatante image dans la tradition expressionniste, celle, en particulier, de Lautrec. Expressionnisme, la silhouette théâtrale comme dans les affiches de ce dernier, l'intensité du regard, le mouvement convulsif de la main. Mais Valadon échappe au style de dessinateur et d'affichiste de Lautrec par l'opulence sculpturale du corps épanoui en harmonie avec l'immense bouquet de fleurs. Tout concourt ainsi à imposer la présence du modèle, à le fixer dans une attitude mémorable.

Musée de Menton.

22
NATURE MORTE AU BOUQUET D'ORCHIDÉES ET A LA THÉIÈRE, 1916.
Huile sur carton.
H. 0,70; L. 0,50.
Signé en bas à gauche et daté : 1916.

Expositions : Paris, Bernheim, 1923 ? ; Munich 1960 (134).

On retrouve la théière du tableau de 1911 (cf. dessin N° 140). Le fond, la mise en place des objets, restent d'une stricte et sobre simplicité, mais la recherche de fleurs rares, la forme gracieuse du vase, semblent amorcer l'évolution de Valadon vers des natures mortes plus riches et plus recherchées.

Collection M. Paul Pétridès.

23
LE SACRÉ-COEUR VU DU JARDIN DE LA RUE CORTOT, 1916.
Huile sur toile.
H. 0,63; L. 0,53.
Signé en bas à droite et daté : 1916.

Type de paysage urbain familier à Valadon, avec au premier plan les arbres verts du jardin, puis les toits d'où émerge le dôme du Sacré-Cœur et le ciel nuageux, qui peut évoquer Utrillo.

Collection particulière.

24
BORDS DE L'OISE PRÈS DE PONTOISE, 1916.
Huile sur toile.
H. 0,61; L. 0,50.
Signé en bas à droite et daté : 1916.
Inscription : « Usine de prussiate à Pontoise ».

Expositions : Paris, Pétridès, 1938 (19) ; Paris, Pétridès, 1942 (41); Paris, Pétridès, 1947 (12); Genève, Motte, 1954 (3); Londres, 1956 (7) ; Muncih, 1960 (135); Paris, Galliera, 1961 (54).

Le paysage est, de tous les genres, celui que Valadon aborde le plus tard (les plus anciens paysages purs que nous connaissions remontent à 1912 mais il est possible que ce ne soient pas les premiers). Est-ce le fait de son goût essentiel pour la figure humaine ? Elle commence par s'essayer au paysage dans les décors de ses grandes compositions. Les esquisses en sont parfois bien observées (cf. esquisse de *La Joie de Vivre*, coll. Pré), mais dans les œuvres définitives, la « fidélité de la portraiture » s'efface devant la stylisation décorative à la Gauguin. Cette dernière influence demeure, presque nécessairement, manifeste dans les paysages de Bretagne de 1912, d'un cloisonnisme assoupli, mais s'efface dans les admirables vues de Corse de 1913. De 1916 datent plusieurs vues de l'Oise, d'une composition très classique, avec premier plan, repoussoir d'arbres, second plan de rivière, fond formé par l'autre rive.
Valadon y joue de la sévère architecture des grands arbres dépouillés du premier plan, qui abondèrent dans les paysages de la période classique de Cézanne, et qu'on retrouvera, en des compositions aussi frustes quoique plus savantes, dans les vues de Saint-Bernard.

Collection M. Paul Pétridès.

25
BORD DE LA RIVIÈRE, 1916.
Huile sur toile.
H. 0,60; L. 0,50.
Signé en bas à droite et daté : 1916.

Historique : Collection Mabille.
Exposition : Munich, 1961 (136).

Moins architectural, plus coloriste que le pré-

21. Porurait de Madame Mauricia Gustave-Coquiot, 1915.

cédent tableau, ce paysage aux feuillages cézanniens révèle une vision de la nature plus rare chez Valadon, subtile, presque impressionniste, attentive au jeu des couleurs et des valeurs.

Collection particulière, Bruxelles.

26
LE SACRÉ-COEUR, 1917.
Huile sur toile.
H. 0,79; L. 0,63.
Signé en bas à gauche.

Expositions : Paris, Musée National d'Art Moderne, 1948 (26); Paris, Galliera, 1961 (87).

Nouvelle vue du Sacré-Cœur, purement urbaine, également proche du style d'Utrillo dans sa période blanche.

Collection particulière.

27
PAYSAGE A MEYZIEUX, 1917.
Huile sur toile.
H. 0,73; L. 0,92.
Signé en bas à gauche et daté : 1917.

Historique : Collection Zamaron ? Vente Hôtel Drouot, 14 février 1951 (158).
Expositions : Paris, Georges Petit, 1932 (23)? [Intitulé : *Paysage à Mézieux* (sic)]; Paris Musée National d'Art Moderne, 1948 (27)? Genève, Motte, 1954 (13); Munich, 1960 (137).

Cette vue du coteau de l'église à Meyzieux (Isère) combine le style des paysages panoramiques et précis exécutés à Corté en 1913 et celui des paysages de l'Oise de 1916 sous l'influence de Cézanne. L'autorité du dessin reste surtout sensible dans les arbres, mais la subtilité des tons de vert et de roux et la richesse de la pâte sont purement picturales et évoquent les paysages peints par Pissarro et Cézanne vers 1875.

Collection M. Édouard Labouchère.

28
UTRILLO PEIGNANT, 1919.
Huile sur carton.
H. 0,48; L. 0,45.
Signé en bas à gauche et daté : 1919.

Historique : Collection Dr Girardin. Donation Girardin à la Ville de Paris.
Expositions : Exposition d'Art français en Hollande, 1928; Paris, Georges Petit, 1932 (25); Munich, 1960 (150).

Une grande économie de détails, les surfaces unies du mur, de la toile, de la table au premier plan, des vêtements, permettent au visage éclairé de se détacher intensément. L'expressionnisme est ici nettement affirmé par la simplification presque caricaturale des traits et la tension du regard. C'est bien Utrillo tel qu'on l'imagine à cette époque, encore bohème, travaillant avec une application presque douloureuse, mais aussi avec passion. On remarquera la matière épaisse et grasse, appliquée avec une certaine lourdeur, qui fait se demander si Valadon n'a pas voulu imiter, en une sorte d'hommage, le style du modèle.

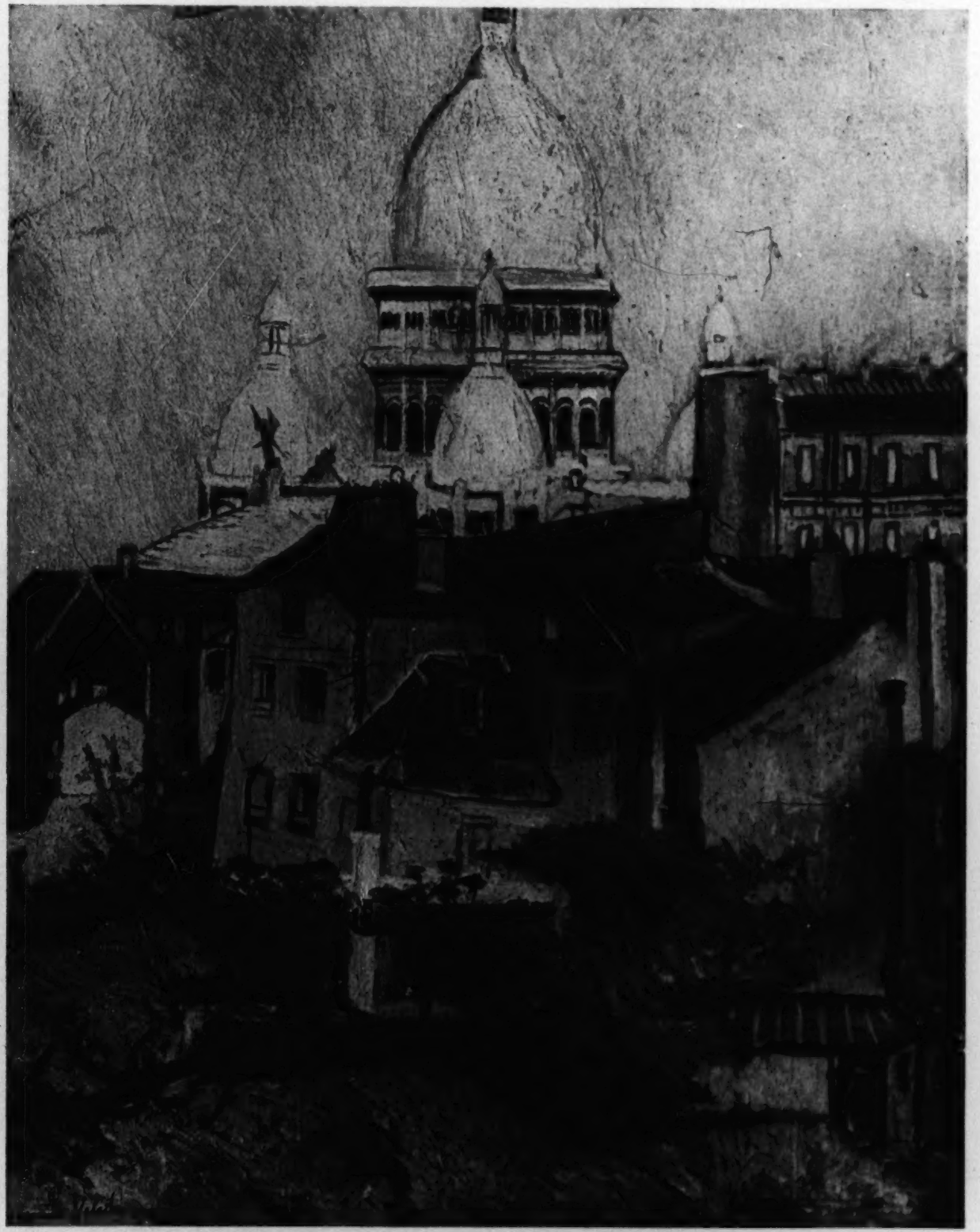
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

29
VÉNUS NOIRE ou LA NÉGRESSE, 1919.
Huile sur toile.
H. 1,60; L. 0,97.
Signé en bas à gauche et daté : 1919.

Historique : Collection Wakefield Mori. Musée de Monte-Carlo.
Expositions : Salon d'Automne, 1919 (1864) [Intitulé : *Vénus Noire*]; Paris, Weill, 1927 (6) [Intitulé : *La Négresse*].

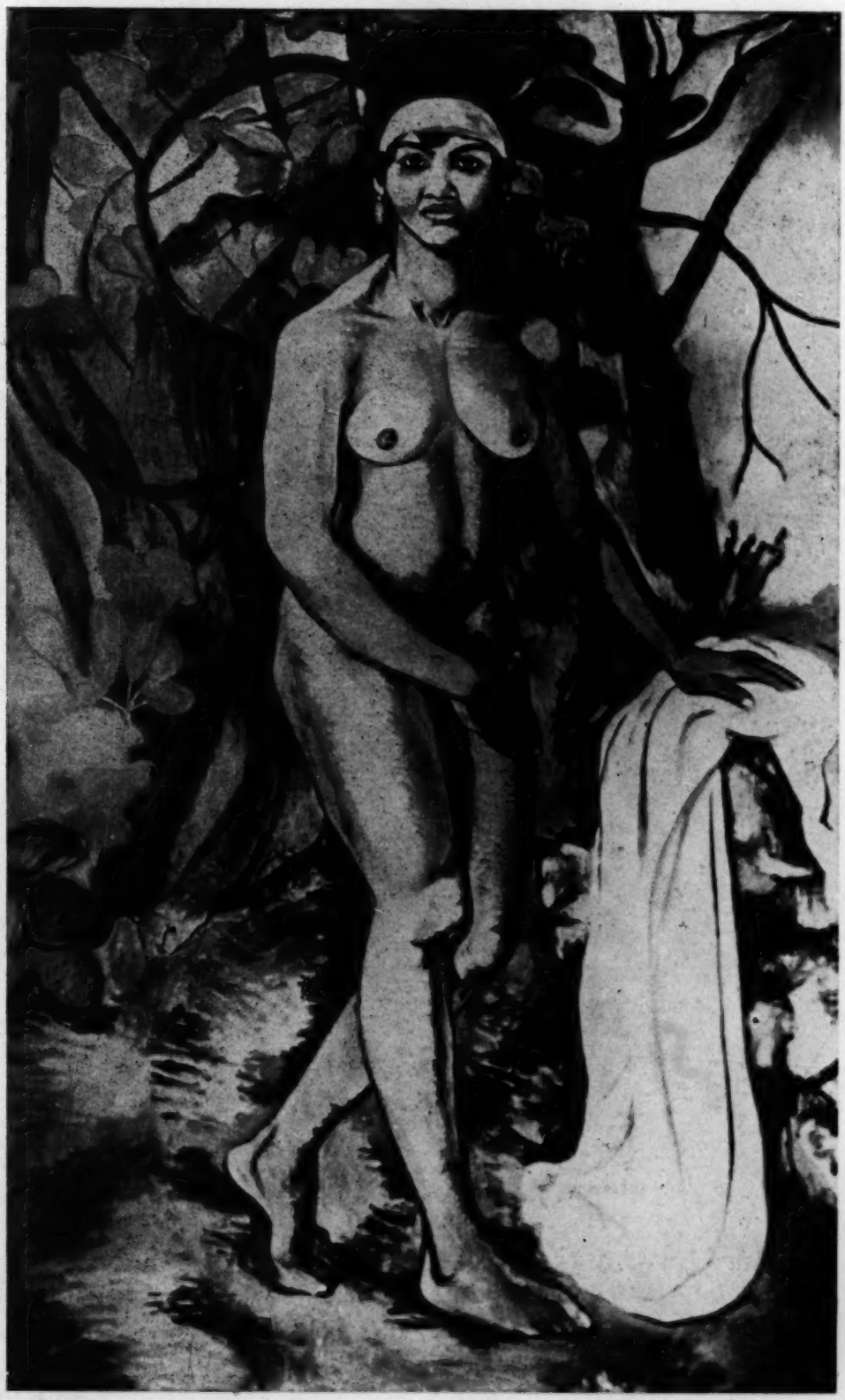
« En magiques couleurs, tons naturels, intègres, Mates, roses, peignant les blancs, sépia les nègre, (Négresses, pour mieux dire)... »

Ainsi s'exprime Utrillo, dans un sonnet à sa mère de 1947, faisant allusion, sans doute, à la série de tableaux peinte en 1919, ayant pour modèle, une mulâtresse, et représentée au Salon d'Automne de la même année, par cette *Vénus Noire* et l'*Esclave Couchée* dont nous



26. Le Sacré-Cœur, 1917.

27. Paysage à Meyzieux, 1917.



29. Vénus noire ou La négresse, 1919.

présentons une esquisse sous le numéro suivant. La découverte du modèle, en stimulant son expressionnisme, réveille en Valadon le goût de l'exotisme qu'elle satisfaisait confusément, dans ses peintures antérieures à 1914, à travers l'œuvre de Gauguin. Presque automatiquement, c'est lui qu'elle retrouve, ses cernes, ses paysages décoratifs, auquel suffit en l'occurrence un figuier qui ressemble fort aux végétations de ses tableaux tahitiens. Et sans avoir l'étrangeté sauvage de ces derniers, cette image, empreinte de « luxe, calme et volupté », avec son décor inextricable, l'expression du visage où semblent revivre les portraits du Fayoum, la richesse baudelairienne de la chevelure et des bijoux, captive par une poésie que confirme le titre fort littéraire et qui porte à sa perfection le type féminin cher à Valadon.

Musée Municipal de Menton.

30
ÉTUDE POUR « ESCLAVE COUCHÉE », 1919.
Huile sur toile.
H. 0,53; L. 0,80.
Signé en bas à gauche et daté : 1919.

Expositions : Paris, Weill, 1928 (4)? [Intitulé : *Nu, Négresse endormie*]; Tuileries, 1938 (2079)? [Intitulé : *Négresse allongée*]; Paris, Pétridès, 1938 (3) [Intitulé : *La Négresse endormie*]; Paris, Pétridès, 1942 (16); Paris, Pétridès, 1947 (34); Genève, Motte, 1954 (7); Londres, 1956 (2); Munich, 1960 (143).

La mulâtresse de 1919 n'éveille pas seulement dans la mémoire de Valadon le souvenir des Tahitiennes de Gauguin mais aussi celui de la *Négresse Couchée* de Rembrandt, qui lui inspire, suivant une composition inversée, une série d'esquisses aboutissant à l'*Esclave Couchée* du Salon d'Automne de 1919 (Rey, p. 49). Mais seuls subsistent du modèle le thème et la pose, dont se rapproche d'ailleurs davantage l'œuvre définitive. Si le titre, comme celui de *Vénus Noire*, accuse un climat poétique, rien ne demeure, en revanche, du poignant clair-obscur de Rembrandt. C'est au contraste du corps brun et des draperies de couleurs que s'est appliquée l'artiste, poursuivant ainsi des recherches purement plastiques auxquelles l'exotisme ne sert que de prétexte.

Collection M. Paul Pétridès.

31
NU DEBOUT AU FIGUIER, vers 1919.*
Huile sur toile.
H. 1,50; L. 0,90.
Signé en bas à gauche. Date illisible.

Expositions : Paris, Weill, 1927 (22); Paris, Georges Petit, 1932 (62)? [Intitulé : *Grand Nu;* les dimensions indiquées diffèrent]; Londres, 1956 (2); Munich, 1960 (188); Paris, Galliera, 1961 (89).

Malgré de légères variantes le décor est le même que celui de *Vénus Noire*, et, jusqu'à ce que la date puisse en être établie avec certitude, il est permis de penser que ce *Nu au Figuier* est également de 1919 environ. Le souvenir de Gauguin y est moins évident que dans *Vénus Noire*, peut-être parce que le modèle ne se prête guère à une évocation exotique. *L'Esclave Couchée* répond aux divers nus de modèles blancs sur des fonds de draperies, dans leur contraste du corps sombre ici et là pâle et des draperies aux couleurs heurtées; de même, dans *Vénus Noire* et le *Nu au Figuier*, Valadon poursuit l'étude comparée de ces contrastes dans un décor végétal. Toute cette série manifeste des préoccupations plastiques, reprenant le problème de la figure dans le paysage auquel les grandes compositions successives d'avant 1914 avaient déjà apporté des solutions, d'abord gauchement traditionnelles puis éclatantes.

Collection M. Paul Pétridès.

32
FLEURS ET FRUITS A LA DRAPERIE ROSE, 1919.
Huile sur toile.
H. 0,80; L. 0,58.
Signé en bas à gauche et daté : 1919.

Historique : Collection Aubry ? Collection Noyelle.
Expositions : Salon d'Automne, 1919? [1867 :

32. Fleurs et fruits à la draperie rose, 1919.

Nature morte fleurs et fruits, collection Aubry]; Paris, John Lévy, 1921 (15) ? ; Paris, Pétridès, 1942 (3); Paris, Pétridès, 1947 (7); Paris, Musée National d'Art Moderne, 1948 (31); Paris, Pétridès, 1959.

Valadon débonde librement, ici, son goût de la profusion, qui ne donnait pas encore sa mesure dans les natures mortes précédentes. Elle aime les fleurs lourdes (dahlias), celles qui s'étagent avec opulence le long de leur tige (glaïeuls), les larges feuilles, les fruits gonflés (poires, pommes, gros raisins), les objets pansus (ici la théière ardoisée) : tout ce qui suggère le poids, la pulpe, la plénitude, la fécondité, et s'épanouit abondamment en formes rebondies et en couleurs saturées : bleu foncé et bleu violet, pourpre, orange, jaune citron, vert Véronèse... La draperie rose, lourdement froissée, exalte de sa couleur précieuse celles des fruits et des fleurs. L'effet produit par cette draperie est exploité dans plusieurs tableaux contemporains (cf. nº 39). On retrouve la théière dans diverses natures mortes (cf. nº 140). C'est que Valadon — on le remarquera dans la suite de l'exposition — se plaît à représenter, combinés, ses objets familiers, qui forment une sorte de répertoire, élargi ou rétréci au gré de sa fantaisie.

Collection particulière.

33
LE JARDIN DE LA RUE CORTOT, 1919.
Huile.
H. 0,54; L. 0,65.
Signé en bas à gauche et daté : 1919.

Expositions : Paris, Musée National d'Art Moderne, 1948 (32); Vevey, 1955 (73); Munich, 1960 (140); Paris, Galliera, 1961 (58.)

Le paysage urbain n'est pas moins cher à Valadon que la campagne, et souvent, même, elle choisit dans cette dernière des sites ornés de fabriques. A-t-elle transmis ce goût à son fils? Toujours est-il que ses propres paysages de la Butte ressemblent beaucoup à ceux d'Utrillo dans sa période blanche; on se demande si ce n'est pas plutôt elle qui subit leur influence. Nulle part, en effet, plus que dans ces vues de Montmartre, elle n'a montré son goût pour l'architecture pittoresque des maisons, le contraste de leur blancheur et de la fraîche végétation des jardins, le ciel, surtout, et l'atmosphère, d'une fluidité exceptionnelle chez elle. Or ce sont là les caractères fondamentaux de l'art d'Utrillo, et l'on sait que Valadon, les admirait, s'écriant à propos d'une toile de la période blanche : « Ce ciel ! j'en suis malade... mais oui, malade de joie, de jalousie, à le sentir si pur, si léger, si fluide... » (Cité par Beachboard, p. 122).
La composition des paysages parisiens de Valadon est généralement sommaire, et, toujours comme chez Utrillo, évite les panoramas lointains. La présente peinture fait place, à gauche de la maison, à un fragment de panorama de Paris vu de Montmartre, hérissé de cheminées. La façade unie de la maison se détache ainsi sur les trois zones colorées du fond (arbres du jardin, lointain de maisons et de collines), ciel, comme ailleurs la peau mate des nus sur les broderies des tentures. Une peinture de même motif, datée de 1914, avec des variantes assez maladroites dans le fond et dans quelques détails de la maison, a figuré à l'exposition de 1947 à la galerie Pétridès sous le nº 13.

A M. Pierre Noyelle.

34
GILBERTE NUE SE COIFFANT, 1920.
Huile sur toile.
H. 1,00; L. 0,72.
Signé en bas à droite et daté : 1920.

Expositions : Paris, Pétridès, 1942 (20) ; Paris, Pétridès, 1947 (6); Londres, 1956 (10) ; Munich, 1960 (151).

Une des nombreuses variantes du thème de la femme nue dans un décor vivement coloré (ici un tapis et une draperie), où s'épanouit le génie sculptural et voluptueux de Valadon. La pose évoque celle de *la Source* d'Ingres.

Collection M. Paul Pétridès.

35
BOUQUET DE FLEURS SUR UN TABOURET, 1920.
Huile sur toile.
H. 0,79; L. 0,63.
Signé en haut à droite et daté : 1920.

Collection particulière.

36
NATURE MORTE AU PANIER DE FRUITS, 1920.
Huile sur toile.
H. 0,59; L. 0,72.
Signé en haut à gauche et daté : 1920.

Collection M. et Mme Ducourtial-Rey.

37
NATURE MORTE AU MELON ET AUX FRUITS, 1920.
Huile sur toile.
H. 0,50; L. 0,73.
Signé en haut à gauche et daté : 1920.

Historique : Collection Pacquement. Vente Hôtel Drouot, 19 mars 1951 (144).
Expositions : Genève, Motte, 1954 (14); Munich, 1960 (153).

Collection M. Édouard Labouchère.

38
NATURE MORTE AU BOUQUET DE FLEURS, AU POT ET A LA CORBEILLE DE FRUITS, 1920.
Huile sur toile.
H. 0,63; L. 0,53.
Signé en haut à droite et daté : 1920.

On reconnaît à la perspective plongeante, coupant par le haut la plante du fond, le persistant attrait des compositions japonaises sur Valadon.
On retrouve la même plante en pot, fleurie cette fois, dans le portrait de Lily Walton, de deux ans postérieur (nº 48).

Collection M. Paul Pétridès.

39
CHAT A LA DRAPERIE ROSE, vers 1920.
Huile sur carton.
H. 0,73; L. 0,54.
Signé en bas à droite.

Expositions : Paris, Georges Petit, 1932 (28) [Daté : 1920]; Paris, Pétridès, 1947 (20); Munich 1960 (202).

Composition inusitée dans les natures mortes par sa disposition en hauteur et la coupure de l'image du bouquet. Le chat Raminou, avec ses yeux aux aguets, contribue à l'étrangeté de l'ensemble. La palette, où domine le rose de la draperie, s'accorde au raffinement du sujet et de la mise en page.

Collection M. Pierre Noyelle.

40
RAMINOU, 1920.
Huile sur toile.
H. 0,80; L. 0,60.
Signé et daté : 1920.

Collection Mme Étienne Bernard.

41
ANÉMONES DANS UN VERRE, vers 1920*.
Huile sur toile.
H. 0,45; L. 0,32.
Signé en bas à droite.

Collection M. Paul Pétridès.

42
ANÉMONES AU VERRE BLANC, vers 1920*.
Huile sur carton.
H. 0,64; L. 0,52.
Signé en bas à droite. Non daté.

Exposition : Arnhem-Groningue, 1955 (18) [daté : vers 1915].

Musée Toulouse-Lautrec, Albi.

43
PORTRAIT DU PEINTRE MAURICE UTRILLO, 1921.
Huile sur carton.
H. 0,66; L. 0,52.
Signé en haut à droite et daté : 1921.

Expositions : Salon d'Automne, 1921 (2375); Paris, Georges Petit, 1932 (29) [Intitulé *Utrillo*]; Paris, Pétridès, 1938, (13); Paris, Pétridès, 1942 (10); Paris, Pétridès, 1947 (1); Genève, Motte, 1954 (19); Vevey, 1955 (75); Londres, 1956 (1) ; Munich, 1960 (156); Paris, Galliera, 1961 (64).

De deux ans postérieur à l'*Utrillo peignant* de 1919, (cf. nº 28) ce nouveau portrait sacrifie davantage à l'accessoire, aux dépens, croirait-on, de l'expression. Cette fois, le modèle pose. Convenablement vêtu, peigné et cravaté, il a perdu la tension naïve et si émouvante du premier tableau, et son regard n'est plus qu'atone. Mais une sorte d'inquiétude y point, qui trahit, dans cette effigie faussement conventionnelle, l'angoisse du bohème saisi par la gloire et dépassé par les événements. Comme Lautrec, son maître en expressionnisme, Valadon sait se montrer pitoyable dans ses portraits les plus tristement véridiques.

Collection M. Paul Pétridès.

44
LA FAMILLE UTTER, 1921.
Huile sur toile.
H. 1,30; L. 0,89.
Signé en bas à droite et daté : 1921.

Expositions : Paris, Weill, 1927 (20) [Intitulé : *La Famille*] ; Bruxelles, Le Centaure, 1931 (5) [Intitulé : *Famille Utter*]; Paris, Georges Petit, 1932 (10) [Intitulé : *La Famille Utter*, daté 1912]; Paris, Musée National d'Art Moderne, 1948 (48) [Daté par erreur : 1922].
De gauche à droite : Germaine Utter, plusieurs fois représentée par Valadon, Gabrielle Utter, et la mère d'André Utter.
Moins proche que *Marie et Gilberte* de la scène de genre, moins dépouillé que *Portraits de Famille*, ce vaste portrait collectif atteint à un parfait équilibre entre l'expression des personnages et les accessoires du décor. Les riches bouquets de fleurs (comme dans le *Portrait de Mme Coquiot* (cf. nº 21) et la parure élégante de la figure de gauche trouvent un écho assourdi dans le tissu du fauteuil de droite sur lequel se détache, comme à l'ordinaire, une large surface unie, la robe noire de la mère, tandis que la figure du centre, d'une belle rigueur, souligne, sans monotonie, la symétrie. Le reste du décor, notamment le tableau du fond, est traité d'une manière très synthétique.
L'immobilité des poses, la fixité des regards, absorbés dans une méditation secrète, comme ceux de *Portraits de Famille*, donnent une profondeur saisissante aux expressions, et au tableau une étrangeté à laquelle contribue d'ailleurs le singulier accoutrement de prêtre de Madame Utter.

Ce tableau a été peint en 1921 dans l'étroite salle à manger de la rue Cortot. C'est une des toiles les plus importantes de S. Valadon et Robert Rey a pu justement la comparer au portrait des *Dames de Gand* qui, au Musée du Louvre, est attribué à Louis David.
Il représente la mère d'André Utter et ses deux filles Germaine et Gabrielle. Madame Utter était une femme effacée, pleine de retenue et même un peu compassée. Germaine et Gabrielle étaient deux charmantes filles rieuses, toujours prêtes au bavardage et qui suivaient avec un étonnement amusé la vie tumultueuse de leur frère.
Suzanne Valadon que la solitude sentimentale de son fils attristait désira longtemps marier Maurice à l'une de ses belles-sœurs, mais malgré le gros avantage matériel que cette union représentait aucune ne put s'y résoudre.
R.L.M.

Collection particulière.

45
NU A LA DRAPERIE, 1921.
Huile sur toile.
H. 0,92; L. 0,73.
Signé en bas à gauche et daté : 1921.

Exposition : Munich, 1960 (155); Paris, Galliera, 1961 (62).

L'opulente chevelure rousse du modèle a

55

44. La famille Utter, 1921.

déterminé l'harmonie de cette peinture où des rouges et des jaunes chaleureux répondent au bleu-vert foncé froid du paravent : autre développement plastique sur les rapports du corps féminin et du décor.

Collection M. Paul Pétridès.

46
LA POUPÉE DÉLAISSÉE, 1921.
Huile sur toile.
H. 1,35; L. 0,95.
Signé en bas à droite et daté : 1921.

Expositions : Salon d'Automne, 1921 (2373); Paris, Bernheim, 1923; Paris, Georges Petit, 1932 (31); Paris, Musée National d'Art Moderne, 1948 (42).

Nous retrouvons, huit ans plus tard, Marie et Gilberte, les modèles du portrait de 1913 (cf. nº 16). Les visages ont changé, mais surtout, la petite fille de 1913 s'est épanouie et le tableau s'organise autour de ce corps neuf, tout de fraîcheur et de fermeté, qui se détache avec un éclat mat sur un fond coloré presque uni. Le sujet de la scène, rappelé par le titre, invite à risquer un commentaire de sa signification possible, encore que le génie peu intellectuel de Valadon n'y autorise que rarement. Le tableau de 1921 reprend sans doute à dessein les éléments de celui de 1913 : la belle jeune femme, aux pieds de laquelle jouait son enfant, s'efface maintenant auprès d'elle, et l'aide à se parer; la jeune fille a laissé choir sa poupée et se retourne vers un miroir où elle considère sa beauté; il n'est jusqu'au ruban enfantin qui, maintenant, couronne coquettement sa nudité.
Cette petite sœur de l'Eve de 1909 affirme une fois de plus le triomphe de la jeunesse et de la beauté que l'artiste vieillissante inscrira sur deux natures mortes : *Vive la jeunesse !* et *Vive l'Amour !*
On rapprochera ce tableau de la *Jeune fille se faisant coiffer* de 1913 et du portrait de Gilberte sur un fond de draperies de la même année 1921.

Collection M. Adophe Aynaud, Vaux-sur-Seine.

47
PAYSAGE DU BEAUJOLAIS, 1921.
Huile sur toile.
H. 0,45 ; L. 0,60.
Signé en bas à droite et daté : 1921.

Expositions : Paris, Galliera, 1961 (63); Brou, 1965 (40).

Au cours de sa convalescence à l'Hôpital militaire de Meyzieux en 1918, Utter se lia avec un autre convalescent, Marien Pré, qui l'invita, avec Valadon, à Anse-sur-Saône. En 1921, Valadon y exécuta plusieurs paysages : vergers, vues du château de Jonchet à travers les arbres, d'une touche étonnamment fluide, et cette vue de la citadelle d'Anse-sur-Saône-Rhône.

Collection particulière.

48
PORTRAIT DE MISS LILY WALTON, 1922.
Huile sur toile.
H. 1,00; L. 0,81.
Signé en bas à droite et daté : 1922.

Historique : Achat de l'État, 1938.
Expositions : Exposition d'Art français en Hollande, 1928 (?); Paris, Musée National d'Art Moderne, 1948 (49).

La vérité du portrait s'accommode parfaitement, cette fois, d'une composition propre à une scène de genre. Une parfaite harmonie existe entre la distinction du modèle et celle du décor de style, entre la vie du regard et celle du chat que Lily Walton porte avec grâce sur ses genoux. Loin de lui nuire, le décor prolonge, en quelque sorte, le portrait proprement dit. Miss Walton servit, pendant quelques années, de gouvernante dans l'atelier de la rue Cortot.

Musée National d'Art Moderne.

49
PORTRAIT DE MADAME LÉVY
Huile sur toile.
H. 0,90; L. 0,72.
Signé en bas à droite et daté : 1922.

Historique : Commandé par Mme Lévy. Vendu

46. La poupée délaissée, 1921.

CENTRAL INSTITUTE 57

à sa mort. Galerie Level. Acquis par le Dr le Masle vers 1925.
Exposition : Paris, Musée National d'Art Moderne, 1948 (47).

Mme Lévy était une femme d'affaires. Elle fut présentée à Valadon par Gustave Coquiot. Déjà malade lorsqu'elle posait pour son portrait, à l'expression cependant sereine, elle devait mourir peu de temps après.
Valadon disait de ce portrait qu'il était le mieux peint de tous ses tableaux.

Collection particulière.

50
NU, 1922.
Huile sur toile.
H. 1,04; L. 0,79.
Signé en haut à gauche et daté : 1922.

Historique : Achat de la ville de Paris, 1937.
Expositions : Paris, Petit Palais, Groupe des artistes de ce temps, 1936; Paris, Musée National d'Art Moderne, 1948 (53) [Intitulé : *Nu à la couverture rayée*].

On peut reconnaître la petite Gilberte de la *Poupée Délaissée* dans ce beau nu dont la composition est familière à l'artiste, avec pour variante la couverture rayée. La composition est très proche de celle de *la Poupée Délaissée*; on y reconnait le même lit. L'équilibre des couleurs est d'une perfection rare, avec son jeu du rouge et du vert complémentaires, qui trouvent un écho atténué dans le mur irisé du fond et sur la peau du modèle.

Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

51
NU COUCHÉ, 1922.
Huile sur toile.
H. 0,85; L. 1,16.
Signé en haut à droite et daté : 1922.

Exposition : Paris, Galliera, 1961 (68).

Collection particulière.

52
GRAND NU AU TABLEAU, 1922.
Huile sur carton.
H. 1,00; L. 0,72.
Signé en bas à droite et daté : 1922.

Historique : Vente Hôtel Drouot, 9 février 1956 (159).
Expositions : Paris, Musée National d'Art Moderne, 1948 (50); Munich, 1960 (162).

Collection M. Édouard Labouchère.

53
FLEURS DANS UN VASE BLEU, 1922.
Huile sur toile.
H. 0,65; L. 0,54.
Signé en bas à droite et daté : 1922.

Expositions : Paris, Pétridès, 1947 (18); Londres, 1956 (12) ; Munich, 1960 (165).

Collection M. Paul Pétridès.

54
NATURE MORTE AUX FRUITS, 1922.
Huile sur toile.
H. 0,50; L. 0,65.
Signé en bas à gauche et daté : 1922.

Expositions : Munich, 1960 (167); Paris, Galliera, 1961 (69).

Collection Dr Robert Ducroquet.

55
VASE DE FLEURS : ROSES ET DAHLIAS SUR UN MEUBLE, 1922.
Huile sur toile.
H. 1,30; L. 0,90.
Signé en bas à gauche et daté : 1922.

Historique : Acheté à la Galerie Berthe Weill.

Collection M. Paul Ostier.

49. Portrait de Madame Lévy.

56
PAYSAGE DE GENET (BRETAGNE) 1922.
Huile sur toile.
H. 0,55; L. 0,75.
Signé en bas à droite et daté : 1922.
Inscription : « amicalement à André Varnod » [sic].

Valadon s'était déjà rendue en Bretagne en 1912. Elle avait alors séjourné dans l'île d'Ouessant, d'où elle rapporta des peintures presque cloisonnistes, dont le style, très influencé par Pont-Aven, lui avait été comme imposé par le paysage. En 1922, au contraire, c'est une Bretagne dramatique qu'elle représente, avec une véhémence dont on ne connaît pas chez elle d'autre exemple. Ciel chargé de nuages, silhouettes torturées des arbres sous le vent, lumière d'orage : la voici fort loin de Gauguin, et proche d'un Vlaminck. C'est encore lui qu'évoque la matière épaisse, fougueusement triturée, le premier plan balayé par larges touches nerveuses. L'expressionnisme de Valadon donne ici toute sa mesure, et va même au-delà.

Collection particulière.

57
DEUX NUS ou LE BAIN, 1923.
Huile sur toile.
H. 1,62; L. 1,30.
Signé en bas à droite et daté : 1923.

Historique : Acquis de l'artiste, 1935.
Expositions : Paris, Bernheim, 1923; Paris, Weill, 1927 (23) [Intitulé : *Deux Nus*]; Paris, Bernier, 1929, peintures; Paris, Georges Petit, 1932 (36) [Intitulé : *Le Bain*]; Paris, Musée National d'Art Moderne, 1948 (58).

Le thème de la baignade, propice à la représentation de nus dans un paysage, fut, on l'a vu, abordé par Valadon dès ses premières compositions, en mêlant, assez maladroitement d'abord, les influences de Puvis, Gauguin, Renoir, Bazille, Cézanne, et, pour les figures, Degas.
Ces assemblages quelque peu hétéroclites s'unifièrent d'année en année, jusqu'au lancement du filet (cf. nº 18). qui semble avoir si bien résolu les problèmes posés que Valadon abandonna désormais ces ambitieuses compositions, pour se consacrer à son registre familier, empreint de réalisme. Et lorsqu'elle reprend, avec ces *Deux Nus,* ce thème ancien, c'est débarrassé des prétextes mythologiques à la Puvis, des stylisations décoratives à la Gauguin, et sous le signe du maître du réalisme: Courbet. Valadon connut-elle les *Baigneuses* de 1853 (Musée Fabre, Montpellier)? La femme vue de dos à gauche dans le tableau de Courbet qui avait déjà inspiré à Cézanne son *Baigneur au Rocher* de 1864-1868 présente, avec la baigneuse de droite, de frappantes analogies : même pose générale d'un réalisme agressif, reprise exacte, quoique inversée, des jambes et en particulier de la position des pieds, même mouvement de la tête; seuls, les gestes des bras varient légèrement. De Courbet aussi vient le rapport des nus et des feuillages, mais tandis que chez lui le rendu en est fort analytique, Valadon reste fidèle à sa touche renouvelée de Cézanne. L'équilibre monumental, la richesse des couleurs opposant la fraîcheur du corps brun à la chaleur du corps roux confèrent à ce tableau une plénitude calme par laquelle se manifeste la parfaite maîtrise technique et l'équilibre souverain de l'artiste dans sa maturité.

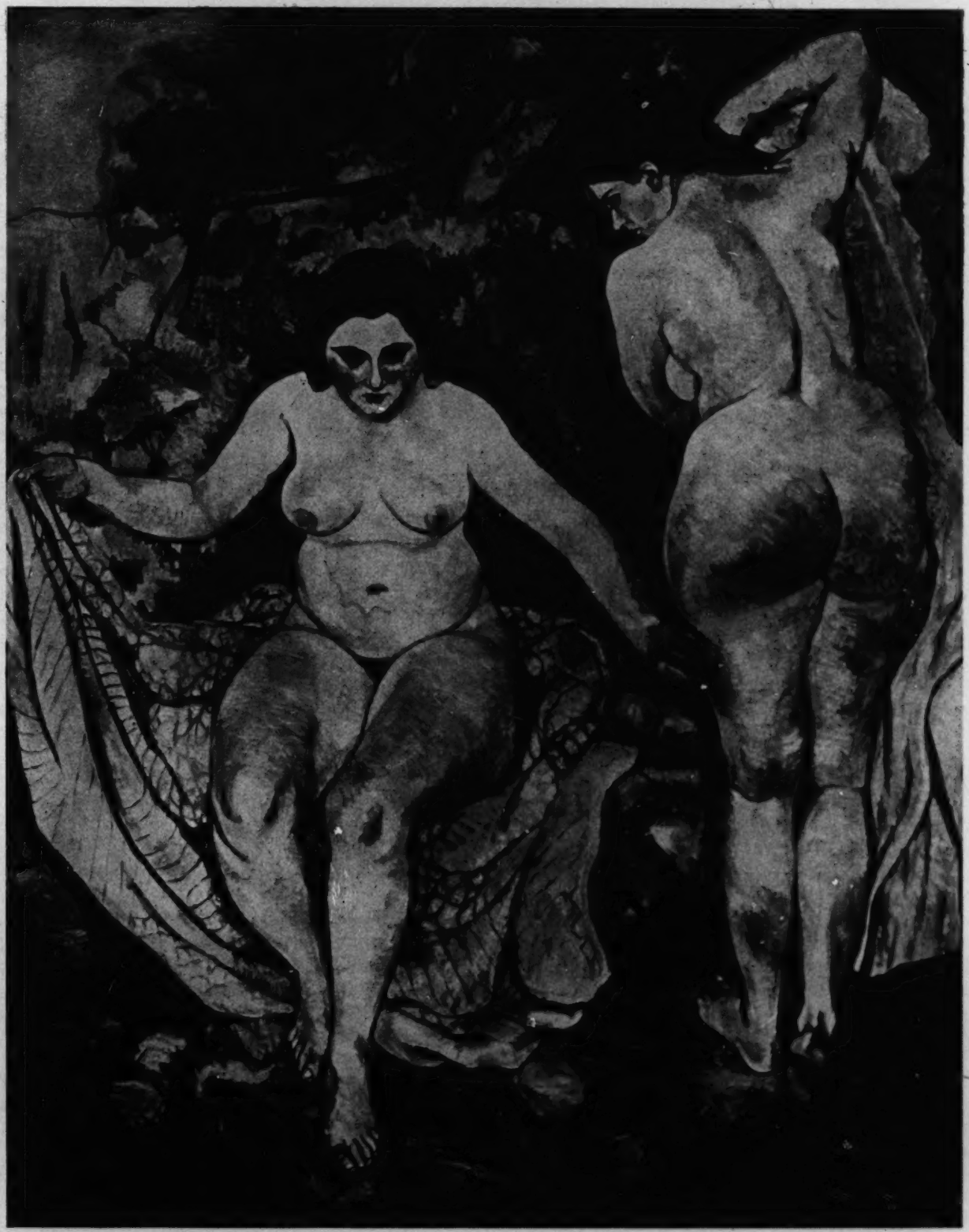
Collection Mlle Françoise Renard, Monaco.

58
BAIGNEUSES, 1923.
Huile sur toile.
H. 1,17; L. 0,89.
Signé en bas à gauche et daté : 1923.

Historique : Acquis par la Société des Amis du Musée de Nantes, 1936. Donné au Musée en 1957.
Expositions : Paris, Weill, 1923 (?); Paris, Georges Petit, 1932 (38); Paris, Musée National d'Art Moderne, 1948 (57); Arnhem-Groningue, 1955 (21).

Comme dans *Le Bain* de la même année, Valadon a fondé le coloris de ce tableau sur le contraste de la blonde et de la brune.

Musée des Beaux-Arts, Nantes.



57. Deux nus ou Le bain, 1923.

59
CATHERINE NUE ASSISE SUR UNE PEAU DE PANTHÈRE, 1923.
Huile sur toile.
H. 0,90; L. 0,72.
Signé en bas à gauche et daté : 1923.

Historique : Acquis directement de l'artiste.

Harmonie blonde du modèle au corps alourdi, sculptural, et de la peau de panthère. Il existe, de la même année, un autre nu de Catherine, couchée cette fois, sur la même peau de panthère, avec pour accessoire le vase bleu représenté dans la nature morte nº 73.

Collection M. Latarjet.

60
LA CHAMBRE BLEUE, 1923.
Huile sur toile.
H. 0,90; L. 1,16.
Signé en bas à gauche et daté : 1923.

Historique : Achat de l'État, 1926.
Expositions : Salon d'Automne, 1923 (1955); Paris, Musée National d'Art Moderne, 1948 (54); Arnhem-Groningue, 1955 (22).

Contemporaine du *Bain* de 1923, magistral accomplissement des recherches de Valadon sur la figure en plein air, cette *Chambre Bleue* apparaît comme la somme de ses recherches sur la figure dans un intérieur, qu'il s'agisse du portrait, du genre ou même du nu, encore que le modèle soit vêtu. Du portrait relèvent la tête brune, la pose expressive, qui dit, aussi bien que le regard, la lourdeur, l'alanguissement épais, la vulgarité du modèle, sensibles aussi dans son accoutrement et sa façon de fumer. La silhouette, en effet, pour l'ancien modèle de Lautrec, est objet d'expressionnisme aussi bien que le visage proprement dit. On reconnaît bien aussi le peintre de nus à la distribution massive, vraiment architecturale, des volumes du corps, intensément présent sous les vêtements. La composition énergique et sommaire contribue fort à la pesanteur de l'ensemble : l'espace est sans profondeur, divisé en trois volumes simples, horizontaux et parallèles. Si l'on remonte, onze ans plus tôt, à *L'Avenir Dévoilé* de 1912, on retrouve la même pose, inversée, avec d'infimes variantes, de la figure centrale, la même mise en place des masses, le même traitement expressif du visage : l'imagination de Valadon ne s'exerce pas dans le changement, mais dans l'approfondissement de ses premières instances. Le modelé un peu sec et monotone en 1912 est devenu une véritable ronde-bosse; le visage bien dessiné, une tête de caractère : le décor chargé mais d'une précision correcte et où le divan introduisait une sobre surface unie, envahit maintenant la composition tout entière, la surchargeant de couleurs et de motifs décoratifs : tous effets longuement étudiés dans les nus précédents et contemporains; l'air est saturé de bleu. La sensualité de Valadon donne sa mesure dans l'excès de richesse de ce corps et de ces étoffes mêlés, dans la matière épaisse, comme triturée d'une touche et d'un graphisme impatients, qui sont la marque d'un peintre en pleine possession de sa technique, et donnent un accent moderne à cette *Chambre Bleue* renouvelée des *Odalisques* d'Ingres et des mauvais lieux de Lautrec.

Musée National d'Art Moderne.

61
NATURE MORTE AU VIOLON, 1923.
Huile sur toile.
H. 0,81; L. 1,00.
Signé en haut à droite et daté : 1923.

Historique : Achat de la Ville de Paris.
Expositions : Paris, Georges Petit, 1932 (37); Paris, Petit Palais, Les Artistes de ce Temps, 1936 (?); Paris, Musée National d'Art Moderne, 1948 (56) [Intitulé : *la Boîte à violon*]; Vevey, 1955 (76); Munich, 1960 (172); Brou, 1965 (42).

Il existe une *Nature Morte au Violon* de 1921 (Jacometti, pl. 42), d'une composition moins chargée que celle-ci.

Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

61. Nature morte au violon, 1923.

62
CHATEAU DE SEGALAS, 1923.
Expositions : Paris, Weill, 1927 (31); Paris, Musée National d'Art Moderne, 1948 (55); Munich, 1960 (171).

Témoin des vacances du trio près d'Orthez, en 1923, cette vue du « château » de Ségalas, avec son gai mélange de l'architecture et de la verdure qui l'environne, reprend, sur un mode plus campagnard, le style des vues de la rue Cortot. La fraîcheur pimpante des couleurs, la composition toute simple, presque naïve, l'apparentent aux paysages contemporains d'Utrillo.

Musée National d'Art Moderne.

63
LE CHATAIGNIER A SEGALAS, 1923.
Huile sur toile.
H. 0,73; L. 0,92.
Signé en bas à gauche et daté : 1923.

Historique : Collection Victor et Marguerite Bossuat.
Expositions : Paris, Weill, 1927 (32); Brou, 1965 (41).

Architecture par son tronc et ses branches, couleur et valeur par ses feuilles, l'arbre offre à Valadon un modèle de prédilection. Il joue un rôle important dans ses paysages, mais cette fois, il se suffit à lui-même et lui inspire un véritable portrait.

Musée F. Blandin, Nevers.

64
PAYSAGE, 1923.
Huile sur toile.
H. 0,59; L. 0,80.
Signé en bas à droite et daté : 1923.

Il s'agit probablement d'une vue des environs de Ségalas. La composition, le cloisonnisme discret, sont encore dans la manière des paysages de Pont-Aven, rafraîchie par une vision exacte de la nature. Le traitement des feuillages, des hautes herbes et de la barrière du premier plan, va jusqu'à une sorte d'impressionnisme de la touche et de la couleur.

Collection privée.

65
COUR DE FERME A SEGALAS, 1923.
Huile sur toile.
H. 0,81; L. 0,65.
Signé en bas à droite et daté : 1923.

Expositions : Paris, Pétridès, 1942 (21); Paris, Pétridès, 1947 (10); Genève, Motte, 1954 (2); Londres, 1956 (5); Munich, 1960 (169); Paris, Galliera, 1961 (70).

La leçon de Cézanne transparaît dans la composition architecturale dominée par la grande diagonale du tronc d'arbre, mais Valadon ne s'en montre pas moins sensible à celle des Fauves, dans la profusion des couleurs pures, d'où le blanc est exclus.

Collection M. Paul Pétridès.

66
LES DAMES RIVIERE, 1924.
Ce tableau a été également appelé : *" Madame Fontaine et sa fille ".*
Huile sur toile.
H. 1,00; L. 0,74.
Signé en bas à droite et daté : 1924.

Expositions : Munich, 1960 (174); Paris, Galliera, 1923 (72). [Id.].

Double portrait en pied, d'une composition habilement équilibrée qui évite la simple symétrie. On y retrouve le mélange de modernité des costumes et de fixité intemporelle des regards propre à la plupart des portraits de Valadon. On reconnaît, dans les draperies du fond, les accessoires familiers des nus et des portraits contemporains.

Collection Dr Léopold Niel.

67
PORTRAIT DU PEINTRE GERMAINE EISENMANN, 1924.
Huile sur
H. 0,81; L. 0,65.
Signé en bas à droite et daté : 1924.

64. Paysage, 1923.

Composition d'une sobriété exceptionnelle, destinée à souligner l'élégante distinction du modèle. L'arabesque du fauteuil est en parfaite harmonie avec celles, simplifiées, des bras et la grande plage unie de la robe.
Mme Germaine Eisenmann fut l'élève de Valadon.

Collection Mme Germaine Eisenmann.

68
NATURE MORTE AU BOUQUET D'ŒILLETS, 1924.
Huile sur toile.
H. 0,80; L. 0,60.
Signé en bas à gauche et daté : 1924.

Historique : Collection Amos.
Expositions : Prague, 1937, Femmes Artistes de France (132); Paris, Musée National d'Art Moderne, 1948 (59); Brou, 1965 (44).

Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

69
TOUR DU CHATEAU DE SAINT-BERNARD, 1924.
Huile sur toile.
H. 0,81; L. 0,65.
Signé en bas à droite et daté : 1924.

Expositions : Indépendants, 1925 (h.c.)?; Munich, 1960 (173); Brou, 1965 (43).

Valadon, Utter et Utrillo ont souvent représenté le château, le village et les environs de Saint-Bernard, où ils séjournèrent à maintes reprises entre 1923 et 1933 (cf. le répertoire dressé par Françoise Baudson dans le catalogue de l'exposition de Brou, 1965, p. 65-75). Cette vue du château est prise de la terrasse. On y reconnaît la « tour carrée » avec le porche d'entrée et le bâtiment où Utrillo avait son atelier. L'influence de Cézanne domine. Non seulement, en effet, comme dans la plupart des paysages des années précédentes, Valadon imite sa manière de peindre les troncs et le feuillage, mais elle se souvient des vues du Jas de Bouffan où, en de stables compositions où les éléments éphémères n'avaient point de part, il combinait aux maisons de pierre les grandes architectures des arbres.

Collection Mme Suzanne Carance.

70
MADEMOISELLE UTTER DEVANT LA FENÊTRE, 1926.
Huile sur toile.
H. 0,73; L. 0,54.
Signé en haut à droite et daté : 1926.

Expositions : Paris, Weill, 1927 (39); Paris, le Portique, 1931 (1 ou 26); Paris, Georges Petit, 1932 (39) [Intitulé : *Germaine à sa fenêtre*]; Munich, 1960 (175); Paris, Galliera, 1961 (75).

Valadon peignit, la même année 1926, deux portraits symétriques de sa belle-sœur Germaine Utter, accoudée à la fenêtre du Château de Saint-Bernard. Dans l'autre tableau, la fenêtre est ouverte; le profil et la longue chevelure de la jeune fille se détachent sur un fond de verdure. Dans celui-ci, Valadon s'est attachée à rendre la fine lumière filtrée par le rideau, exaltée par le vase blanc de fleurs, baignant le visage et la robe du modèle, et donnant à l'atmosphère une transparence exceptionnelle chez elle qui, d'ordinaire, dans ses intérieurs, cherche moins à rendre la fraîcheur qu'une voluptueuse impression d'air confiné *(la Chambre bleue,* cf. n° 60*).*

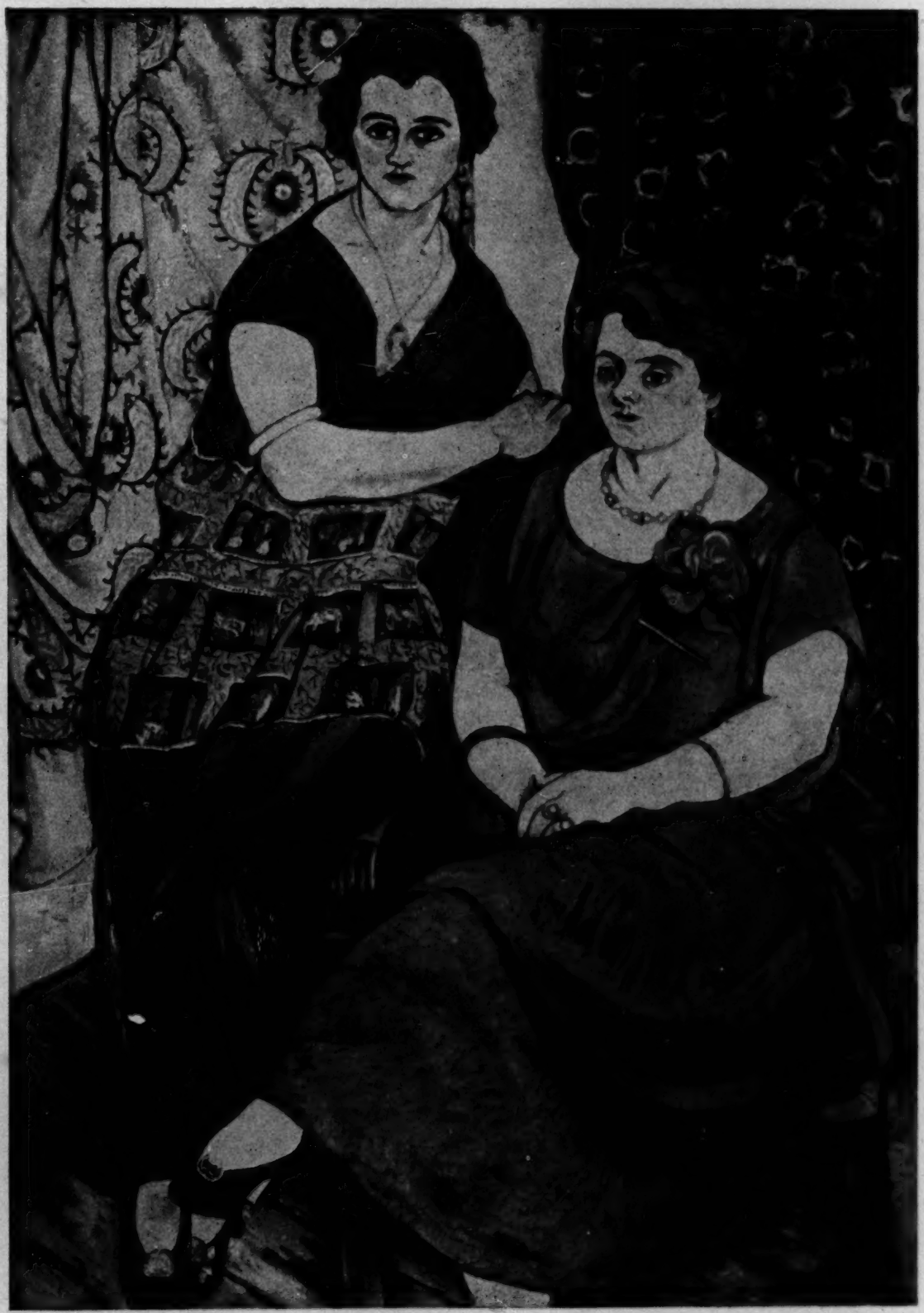
Collection M. Paul Pétridès.

71
NATURE MORTE AUX TULIPES, A LA DRAPERIE ET A LA COUPE DE FRUITS, 1926.
Huile sur toile.
H. 0,81; L. 0,65.
Signé en haut à gauche et daté : 1926.

Collection M. Paul Pétridès.

72
L'ARBI ET LA MISSE, 1927.
Huile sur bois.
H. 0,33; L. 0,43.
Signé en bas au milieu et daté : 1927.

Expositions : Paris, Weill, 1928 (h.c.); Paris,



66. Les Dames Rivière, 1924.

Pétridès, 1942 (32); Paris, Pétridès, 1947 (31); Londres, 1956 (9) ; Munich, 1960 (177).

Malgré la copie dessinée de Snyders qui lui fut, paraît-il, demandée par Degas, et que l'on connaît par une photographie, Valadon n'eut pas besoin de s'inspirer de la peinture animalière pour peindre ses propres images d'animaux : natures mortes au lièvre et au canard, et surtout tableaux représentant chiens, chats et même vaches. On connaît en effet son amour célèbre pour ces compagnons successifs et souvent simultanés, qu'elle laissait, rapportent les témoins, régner anarchiquement chez elle. Des études de chiens figurent dans ses premiers croquis *(Ali, Denis et Loulie,* 1894) et se succèdent d'année en année, avec notamment les beaux pastels de « Ma Fière » et de « Ma l'Éveillée » en 1906, « Le bon petit Crapouillot » rencontré à Décimes en 1918 (Musée National d'Art Moderne, Donation Dreyfus), le chat Raminou, les chiens l'Arbi et la Misse. Cette petite ménagerie domestique s'épand librement dans les portraits (cf. Raminou sur les genoux de Miss Walton, l'Arbi et la Misse dans le grand portrait d'Utter, 1932) et anime les natures mortes (cf. *Raminou et le pichet d'Œillets).* Surtout, elle inspire à Valadon de véritables portraits, pleins de vie et d'une tendresse qu'on ne trouve que plus rarement dans ses figures humaines.

Collection M. Paul Pétridès.

73
FLEURS DANS UN VASE, 1927.
Huile sur toile.
H. 0,72; L. 0,60.
Signé en haut à droite et daté : 1927.

Exposition : Lyon, Archers, 1928 [14, intitulé : *Les roses* (1927), 15, intitulé : *Fleurs dans un vase* (1927)]?

Collection M. Paul Pétridès, Paris.

74
NATURE MORTE, FLEURS SUR UNE CHAISE, 1927.
Huile sur toile.
H. 0,80; L. 0,65.
Signé en haut à droite et daté : 1927.

Expositions : Paris, Weill, 1928 (10); Munich, 1960 (178); Paris, Galliera, 1961 (76).

On retrouve la chaise de paille dans plusieurs natures mortes de cette période (cf. nº 93). Elle a parfois pour variante un tabouret.

Collection Dr Léopold Niel.

75
NATURE MORTE AUX LAPINS, 1927.
Huile sur toile.
H. 0,65; L. 0,54.
Signé en haut à gauche et daté : 1927.

Historique : Achat à la galerie Bernier, vers 1938.
Expositions : Lyon, Archers, 1928 (16); Paris, Musée National d'Art Moderne, 1948 (66); Munich, 1960 (180); Brou, 1965 (47).

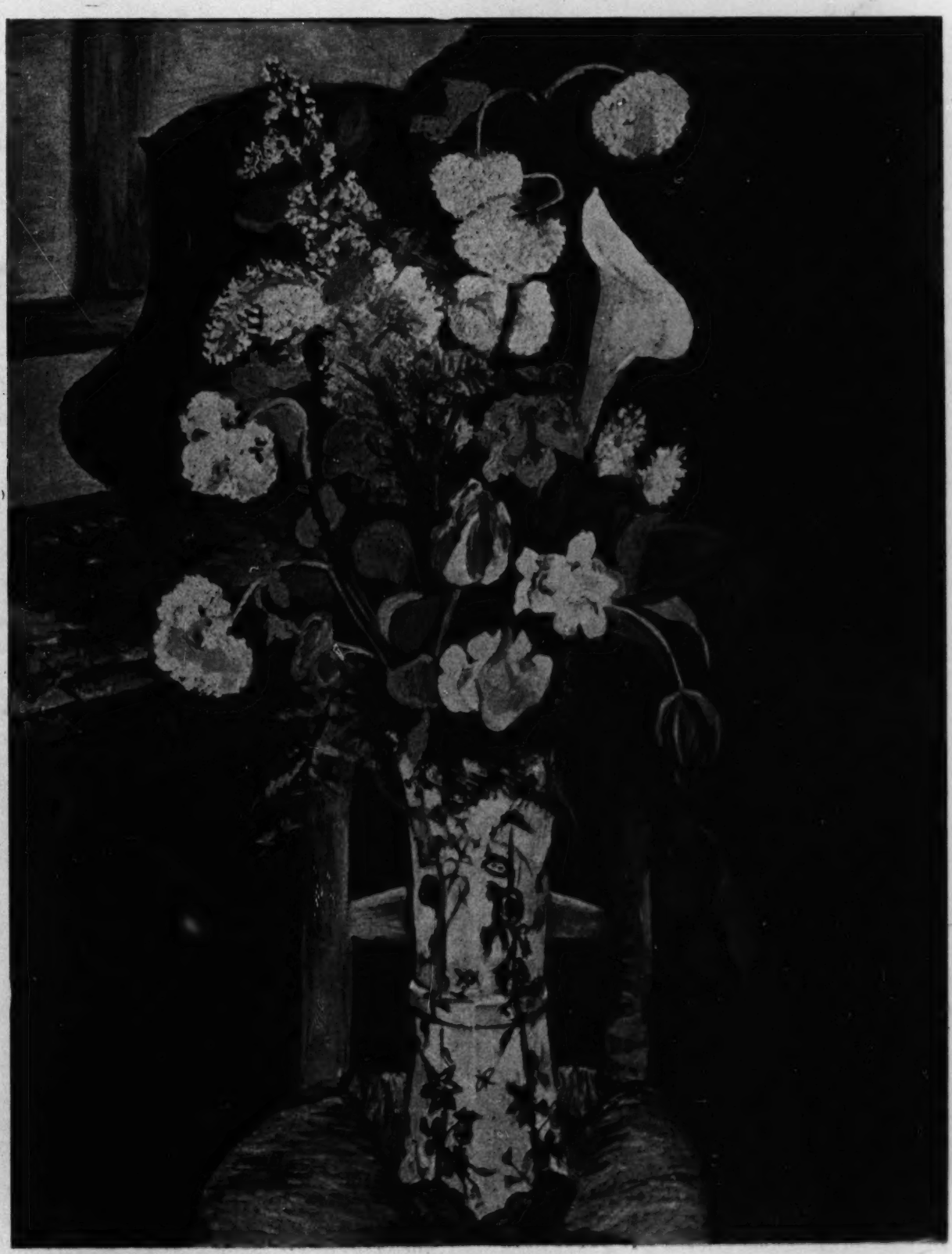
Les animaux morts sont assez rares dans les natures mortes de Valadon, qui leur préfère les fleurs et les fruits, images de la vie. Nulle gaieté, d'ailleurs, dans cette composition austère, scandée par les verticales et les horizontales de la chaise auxquelles répondent celles des corps.

Collection Professeur Merle d'Aubigné.

76
TERRASSE DE SAINT-BERNARD, 1927.
Huile sur toile.
H. 0,81; L. 0,60.
Signé en bas à droite et daté : 1927.

Expositions : Lyon, Archer, 1928, (10)? [Intitulé : *Le château de St-Bernard,* 1927]; Paris, Weill, 1928 (6)?; Paris, le Portique, 1931 (16)? [Intitulé : *le Château St-Bernard*]; Paris, Bernier, 1929, peintures ?
La tour ronde du château occupe massivement la droite de la composition et forme un repoussoir à gauche duquel s'ouvre une courte perspective d'arbres et de maisons. Peu de ciel, comme dans la plupart des paysages de Saint-Bernard : la nature, comme les fabriques, est immuable, construite, cézanienne en un mot.

Collection M. Paul Pétridès.



74. Nature morte, fleurs sur une chaise, 1927.

77
BOUQUET DE ROSES, IRIS ET GLAIEULS, 1928.
Huile sur toile.
H. 0,92; L. 0,73.
Signé en haut à gauche et daté : 1928.

Historique : Acheté à la galerie des Archers, Lyon. Donation de M. et Mme Besson aux Musées Nationaux, 1964.
Expositions : Paris, Bernier, 1929, peintures (?); Paris, Bernier, 1939 (15)? [Intitulé : *Pivoines et glaïeuls*]; Paris, Musée National d'Art Moderne, 1948 (70); Brou, 1965 (48).

Collection M. George Besson.

78
FEMME AU BOUQUET, 1929.
Huile sur toile.
H. 0,75; L. 0,65.
Signé et daté : 1929.

Collection particulière.

79
L'ÉGLISE DE SAINT-BERNARD DANS LES ARBRES, 1929.
Huile sur toile.
H. 1,00; L. 0,81.
Signé en bas à droite et daté : 1929.

Historique : Achat de l'État, 1942.
Expositions : Paris, le Portique, 1931 (35); Paris, Georges Petit, 1932 (63)? [Intitulé : *Paysage*]; Paris, Musée National d'Art Moderne, 1948 (75); Arnhem-Groningue, 1955 (26); Brou, 1965 (49).

De tous les paysages de Saint-Bernard, celui-ci, par le dépouillement des arbres et la massivité des fabriques, est celui où le souvenir de Cézanne paraît le plus évident.

Musée National d'Art Moderne.

80
ESQUISSE POUR LE PORTRAIT DE FRANK WOOSTER, vers 1930.
Huile sur toile.
H. 0,81; L. 0,98.
Ni signé, ni daté.

Exposition : Paris, Musée National d'Art Moderne, 1948 (84).

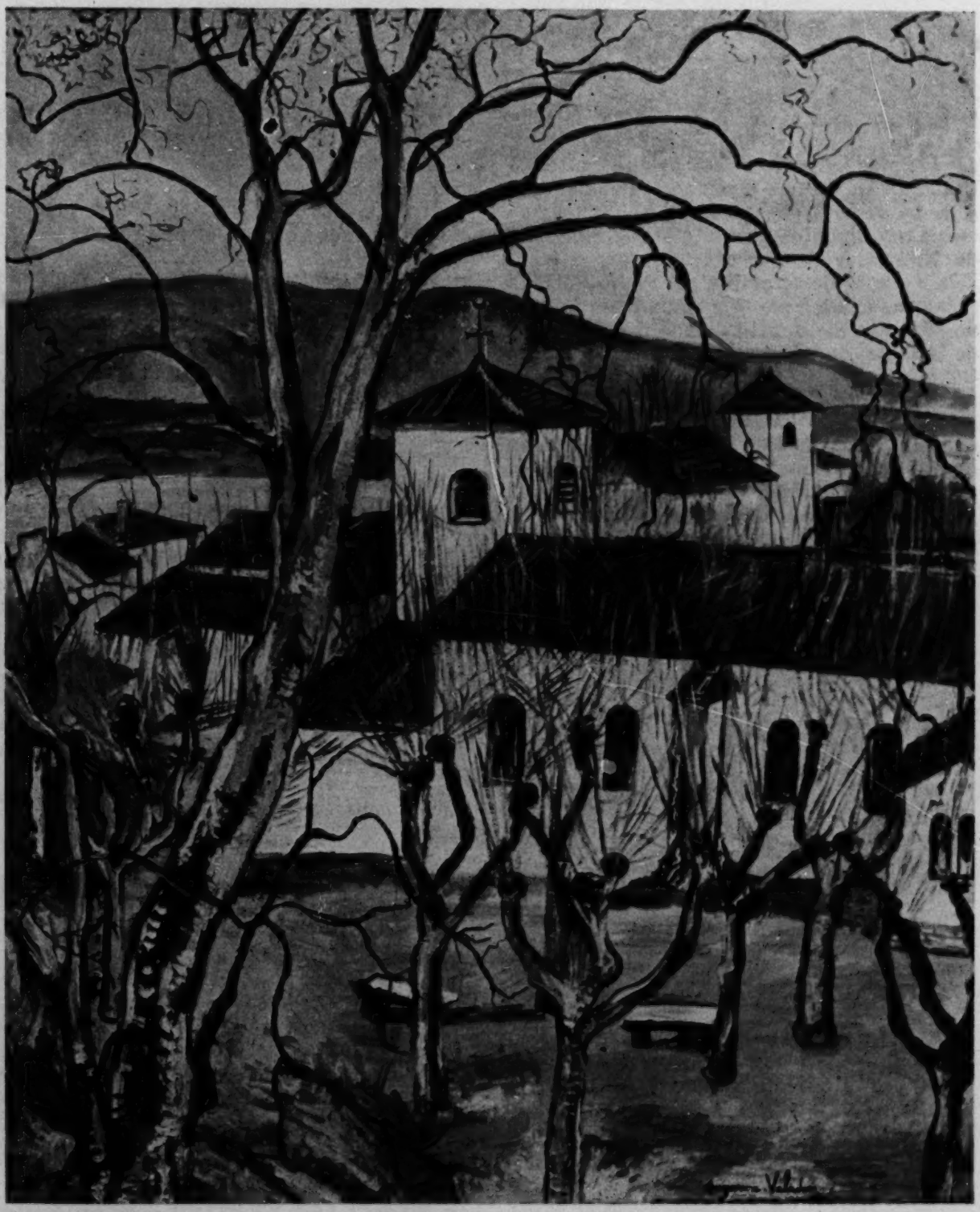
[M. Frank Wooster, architecte et amateur d'art anglais vint s'installer en France dès 1921. Il était considéré comme l'homme le plus séduisant et le plus élégant de sa génération. Aussi, nombreux étaient, parmi ses amis, les artistes qui avaient fait son portrait : Jean de Moulignon, Drian, Souverbie. En 1932, lors de la grande exposition faite par Valadon à la Galerie Georges Petit, Frank Wooster, frappé par la puissance de ses portraits, résolut de lui commander le sien. Il a vait été convenu que l'artiste représenterait son modèle en peignoir de bain sur un fond de mosaïques bleues et blanches. Mais après avoir exécuté trois esquisses, devant la difficulté de la tâche, Suzanne Valadon préféra renoncer à cette riche commande. M. Wooster épousa en 1933 la veuve du baron Fould-Springer et devint ainsi le beau-père de l'actuel baron Fould-Springer, de Son Excellence Mme Propper de Callejon, de Mme Alan Pryce-Jones, et de la baronne Elie de Rothschild. R.L.M.]

Collection particulière, Paris.

81
ESQUISSE POUR LE PORTRAIT DU DOCTEUR ROBERT LE MASLE, 1930.
Huile sur toile.
H. 0,42; L. 0,42.
Ni signé, ni daté.

Expositions : Paris, Georges Petit, 1932 (65) [Les dimensions diffèrent par erreur]; Paris, Musée National d'Art Moderne, 1948 (85) [Daté 1932].

[Peu après la guerre de 1914-1918 M. Robert Le Masle, alors jeune étudiant en médecine, fut présenté par le poète-éditeur François Benouard à Suzanne Valadon et André Utter.



79. L'église de Saint-Bernard dans les arbres, 1929.

Il ne devait pas tarder à devenir un familier de la rue Cortot et être, jusqu'à leur mort, l'ami le plus intime des deux peintres. Maurice Utrillo lui portait une affection fraternelle dont il ne se départit jamais. C'est au Docteur Le Masle que nous devons le masque mortuaire de Suzanne Valadon, l'exécution par la Monnaie d'une médaille gravée par Pierre Poisson et la consécration par la Ville de Paris au nom de Valadon de la petite place d'où, au pied de la Butte, part le funiculaire de Montmartre. R.L.M.].

Il a également constitué une magnifique collection d'ouvrages de Suzanne Valadon dont la plupart ont été généreusement prêtés par lui à cette exposition, à laquelle il a apporté en outre le précieux concours de ses conseils, ainsi que le prêt de nombreux documents concernant Valadon. Plusieurs notices introduites dans ce catalogue ont été rédigées par lui; elles sont entre crochets et portent la signature R. L. M. Les organisateurs de l'exposition sont particulièrement heureux de pouvoir lui témoigner ici leur reconnaissance.

Collection particulière.

82
LE FACTEUR, 1930.
Huile sur carton.
H. 0,43; L. 0,31.
Signé en bas à droite.

Expositions : Munich, 1960 (191); Paris, Galliéra, 1961 (77); Brou, 1965 (50).

Collection Dr Robert Ducroquet.

83
BOUQUET DE FLEURS AU NAPPERON BRODÉ, 1930.
Huile sur toile.
H. 0,73; L. 0,54.
Signé en bas à droite et daté : 1930.

Historique : Achat de l'État, 1932.
Exposition : Paris, Musée National d'Art Moderne, 1948 (38) [daté par erreur : 1920].

Musée National d'Art Moderne.

84
BOUQUET DE LILAS DANS UN POT DE GRÈS, 1930.
Huile sur toile.
H. 1,15; L. 0,87.
Signé en haut à gauche et daté : 1930.

Historique : Acquis en 1930 à une vente publique au profit des sinistrés de Fourvières-Lyon, où Valadon l'avait offert.
Expositions : Paris, Le Portique, 1931 (3); Brou, 1965 (52).

On retrouve le même pot de grès dans une nature morte de la même année, d'une composition très voisine, *Les Boules blanches*. La cheminée du fond — celle du château de Saint-Bernard — souligne la monumentalité du vase et du bouquet.

Collection M. R. Latarjet.

85
FLEURS, 1930.
Huile sur toile.
H. 0,79; L. 0,63.
Signé en haut à droite et daté : 1930.

Historique : Collection Kapferer.

Collection Mlle Cécile de Rothschild.

86
NATURE MORTE AU CANARD, 1930.
Huile sur toile.
H. 0,73; L. 0,60.
Signé en bas à droite et daté : 1930.

Historique : Acheté à la galerie des Archers, Lyon. Donation de M. et Mme Besson aux Musées Nationaux, 1964.
Expositions : Paris, Le Portique, 1931 (7); Bruxelles, Le Centaure, 1931 (29); Paris, Bernier, 1939 (18); Brou, 1965 (51).

Collection M. George Besson.

87
CHATEAU DE SAINT-BERNARD, 1930.
Huile sur toile.
H. 0,63; L. 0,80.
Signé et daté : 1930.

Expositions : Paris, Musée National d'Art Moderne, 1948 (101); Paris, Galliera, 1961 (79); Brou, 1965 (53).

Collection M. Lasson.

88
AUTOPORTRAIT AUX SEINS NUS, 1931.
Huile sur toile.
H. 0,46; L. 0,38.
Signé en haut à droite et daté : 1931.

Exposition : Paris, Musée National d'Art Moderne, 1948 (78).

La date, qui n'apparaît pas sur les photographies anciennes (notamment celle reprise dans le livre de Jacometti, qui date cette œuvre, pl. 60, de 1932), fut ajoutée par Valadon, ainsi que la signature, lorsque M. Aynaud fit l'acquisition de ce portrait, quelques mois avant la mort de l'artiste. C'est le plus sévère autoportrait de Valadon, qui n'hésite pas à représenter avec un réalisme impitoyable les ravages du temps sur son visage et sa poitrine. Le regard n'en est que plus fier, comme une revendication ou un défi.

Collection M. Adolphe Aynaud, Vaux-sur-Seine.

89
ROSE DANS UN VERRE, PEINTE SUR UNE PALETTE, 1931.
Huile sur bois.
H. 0,32; L. 0,50.
Signé en haut à droite et daté : 1931.

Historique : Collection Kars.
Exposition : Paris, Musée National d'Art Moderne, 1948 (80).

Collection M. Paul Pétridès.

90
ÉTUDE POUR « UTTER ET SES CHIENS », 1932.
Huile sur bois.
H. 0,35; L. 0,27.
Signé en bas à droite et daté : 1932.

Historique : Collection Utter;
Expositions : Paris, 1948, Musée National d'Art Moderne (88); Vevey, 1955 (79); Brou, 1965 (54).

Étude de tête. Le visage sera légèrement aminci dans le tableau définitif.

Collection particulière.

91
CHAT ET VASE DE FLEURS, 1932.
Huile sur carton.
H. 0,52; L. 0,63.
Signé en bas à droite et daté : 1932.

Expositions : Paris, Georges Petit, 1932 (58)?; Paris, Pétridès, 1947 (38)?.

Raminou « pose » ici sur la table de fer ronde représentée en 1928 dans la *Terrasse de Saint-Bernard* (Mermillon, pl. 39).

Collection M. Paul Pétridès.

92
PORTRAIT DE M. PAUL PÉTRIDÈS, 1934.
Huile sur toile.
H. 0,63; L. 0,41.
Signé en bas vers le milieu et daté : 1934.

Expositions : Paris, Pétridès, 1938 (15); Paris, Pétridès, 1942 (12); Paris, Pétridès, 1947 (4); Munich, 1960 (196).

M. Paul Pétridès devint le marchand d'Utrillo, après le mariage de ce dernier avec Lucie Pauwels.

Collection M. Paul Pétridès.

93
NATURE MORTE AU HARENG, 1936.
Huile sur toile.
Signé en bas à droite et daté : 1936.

Expositions : Paris, Musée National d'Art Moderne, 1948 (96); Munich, 1960 (201); Paris, Galliera, 1961 (83); Brou, 1965 (55).

La chaise de paille, sur laquelle sont présentés fleurs ou objets — motif déjà rencontré (cf. nº 73) — est peut-être une réminiscence de Van Gogh.

Collection Dr Robert Ducroquet.

94
« VIVE LA JEUNESSE », 1936.
Huile sur toile.
H. 0,45; L. 0,38.
Signé en haut à droite et daté : 1936.

Exposition : Paris, Pétridès, 1946 (15).

Ancienne collection Francis Carco.

95
PORTRAIT DE MADAME MAURICE UTRILLO, 1937.
Huile sur toile.
H. 0,61; L. 0,50.
Signé en haut à droite et daté : 1937.

Expositions : Paris, Pétridès, 1938 (1); Paris, Pétridès, 1942 (11); Paris, Pétridès, 1947 (2); Vevey, 1955 (81); Munich, 1960 (204).

[Madame Lucie Utrillo, née Lucie Veau, était la fille d'un cafetier d'Angoulême. Très tôt, poussée par le goût du romanesque, elle vint à Paris où elle ne tarda pas à se marier. Après la naissance d'une fille, cette union se défit et, entraînée par l'amour du théâtre, Lucie Veau entra dans une troupe de province où elle tenait de petits rôles. C'est au cours d'une tournée en Belgique qu'elle fit la connaissance de M. Robert Pauwels, membre d'une riche famille du pays. Elle devait l'épouser peu après. En 1918, le couple s'installe à Paris, et sur les conseils de Francis Carco, compose une collection dans laquelle voisinent des toiles de Raoul Dufy, d'André Utter, de Suzanne Valadon, et d'Utrillo. M. et Mme Pauwels vinrent alors une ou deux fois rue Cortot.
Durant la crise qui suivit 1930, M. Pauwels dont les affaires périclitaient se trouva pratiquement ruiné, et ne tarda pas à mourir. C'est en 1934, qu'ayant renoué des relations avec Valadon, Mme Pauwels, à qui une cartomancienne avait prédit qu'elle allait se remarier bientôt avec un homme célèbre du prénom de Maurice, devint de plus en plus assidue avenue Junot; tandis que rien ne le laissait prévoir, elle réussit à faire préparer les bans de son mariage avec Utrillo.
Mme Utrillo prit aussitôt l'œuvre de son mari en main, et signa avec Paul Pétridès un important contrat qui dura jusqu'à la mort du peintre.
Mme Utrillo, qui s'était découvert des dons de peintre, a produit, sous le nom de Lucie Valore, des toiles d'une naïveté adroitement dirigée. R. L. M.]

Collection particulière.

96
PORTRAIT DE MADAME PAUL PÉTRIDÈS, 1937.
Huile sur toile.
H. 0,55; L. 0,46.
Signé en haut à droite et daté : 1937.

Expositions : Paris, Pétridès, 1938 (14); Paris, Pétridès, 1942 (13); Paris, Pétridès, 1947 (3); Munich, 1960 (203).

Collection M. Paul Pétridès.

97
BOUQUET DE ROSES ET DE FOUGÈRES, 1937.
Huile sur toile.
H. 0,46; L. 0,33.
Signé en bas à gauche et daté : 1937.

Expositions : Paris, Pétridès, 1942 (20); Paris, Pétridès, 1947 (19).

Les bouquets de fleurs que Valadon peignit à la fin de sa vie ont un dépouillement, une fraîcheur, presque une naïveté, qui peuvent aller, comme ici, jusqu'à une sorte d'émouvante maladresse. Dans sa dernière année, elle peignit surtout des roses, en de toutes petites toiles, pour la plupart tendrement dédicacées à ses intimes.

Collection M. Paul Pétridès.

Dessins et pastels

Le dessin est la première forme d'expression de Valadon. Chronologiquement, il précède largement ses premiers tableaux. Elle y manifeste presque d'emblée une aisance qu'elle mettra beaucoup plus longtemps à atteindre dans sa peinture. Enfin, celle-ci se fonde en partie sur sa vision et sa technique de dessinatrice, dont procède entièrement sa gravure.
Comment s'en étonner? Si, comme elle l'assure à Tabarant, elle dessinait « depuis l'âge de neuf ans », le véritable début de sa production graphique se situe en 1883-1884, et, pour les artistes parmi lesquels elle évolue, le dessin est roi. Deux styles, qui ne sont antagonistes qu'en apparence, se disputent sa préférence : l'un, classique, avec Puvis de Chavannes, Renoir dans sa période sèche, et de moindres seigneurs comme Henner; l'autre expressif — expressionniste même — avec Lautrec, Forain, voire Miguel Utrillo son amant. Degas réalise la synthèse du classicisme et de l'expressivité, et c'est son influence que Valadon éprouve le plus vivement, dans ses sujets, comme dans sa technique : composition et graphisme. A travers lui elle remonte à sa source principale, Ingres, et plus haut encore, aux Allemands du XVI^e siècle, Cranach surtout. En marge, elle se montre attentive à l'exemple d'un autre maître de la renaissance classique à la fin du XIX^e siècle : Gauguin.
Il convient de distinguer dans cette production deux phases. De 1883 à 1909, le dessin se suffit à lui-même. Valadon, en possession d'une technique sans défaut, multiplie les variations sur ses thèmes familiers. Mais déjà, vers 1903, on devine qu'elle se sent à l'étroit dans un art parfait, certes, mais limité. Elle a besoin d'ampleur et de couleur. Elle rêve de compositions monumentales. Un pastel comme les Baigneuses *dans un Paysage (n° 134) trahit ces recherches encore maladroites. Enfin, l'année 1909, avec sa grande poussée d'activité picturale, apporte des solutions à ces problèmes que le dessin ne suffisait pas à résoudre. Celui-ci, aussitôt, s'en ressent. Non seulement elle dessine beaucoup moins, mais elle le fait de plus en plus en peintre, voire en sculpteur, modelant, ombrant, colorant. La ligne ne règne plus seule; les valeurs prennent une importance qu'elles n'avaient pas auparavant. Si le dessin est ainsi devenu plus pictural, la peinture en a recueilli, assimilé, et dépassé l'expérience. Malgré quelques crayons et pastels admirables, souvent d'ailleurs en vue de tableaux, c'est dans ces derniers qu'il faut désormais chercher Valadon dessinatrice.*

98
AUTOPORTRAIT, 1883.
Pastel sur papier.
H. 0,45; L. 0,32.
Signé en haut à droite et daté : 1883.

Historique : **Achat de l'État; entré en 1936.**
Expositions : **Paris, Weill, 1927 (h. c.); Exposition d'art français en Hollande, 1928; Paris, Bernier, 1929, dessins (1); Bruxelles, Le Centaure, 1931 (36)?; Paris, Georges Petit, 1932 (1); Paris, Musée National d'Art Moderne, 1948 (1).**

La première œuvre connue de Suzanne Valadon est cet *Autoportrait* au pastel exécuté à 18 ans. Malgré cette technique propice à de flatteuses douceurs, elle se refuse à la coquetterie. La « terrible Maria » s'affirme dans le dépouillement dédaigneux des artifices et la fière tension du regard. La même image impérieuse et austère se renouvellera, d'année en année, dans les autoportraits successifs, révélant l'indomptable indépendance de l'artiste, l'intensité de sa vie intérieure, sa soif d'introspection, qui, appliquée à d'autres modèles, lui inspirera de pénétrantes images dans la plus pure lignée expressionniste.
C'est à celle-ci que ramène aussi cette mise en page audacieuse, ce trait synthétique auquel nuit à peine la matière triturée. Il se peut aussi que Valadon se souvienne des portraits de femmes au pastel de Manet, à leurs fonds balayés, au déséquilibre japonisant, parfois, de leur mise en page, mais ce serait pour obtenir le résultat le plus opposé qui soit à leur aimable futilité.

Musée National d'Art Moderne.

99
LA MÈRE DE L'ARTISTE, 1883.
Sanguine et mine de plomb sur papier gris.
H 0,35; L. 0,29.
Signé en bas à droite et daté : 1883.

Historique : **Achat de l'État, 1937.**
Expositions : **Paris, Bernier, 1929, dessins (2);**

Bruxelles, Centaure, 1931 (35); Paris, Musée National d'Art Moderne, 1948 (105); Brou, 1956 (60).

Dans sa recherche du réalisme et du caractère, Valadon adopte tout naturellement le procédé traditionnel des physionomistes : le profil, qu'elle découpe avec une dureté proche de la caricature. Cette vie souveraine du trait est quelque peu affaiblie par le mélange confus de sanguine et de mine de plomb, comme dans l'*Autoportrait* contemporain par un modelé au pastel assez laborieux. C'est que si, chez Valadon, le dessin est spontanément infaillible, la couleur, le volume, l'espace, qui composent le domaine du peintre, s'élaborent plus lentement.

Musée National d'Art Moderne.

100
HOMME ASSIS VU DE DOS TENDANT LE BRAS GAUCHE, vers 1883.*
Crayon et encre sur papier calque avec traces de peinture.
H. 0,24; L. 0,19.
Signé en bas à gauche.

Historique : Offert par l'artiste à Marthe Régnier par admiration pour son talent de comédienne; offert par Marthe Régnier à Robert Le Masle en souvenir de Suzanne Valadon.

Académique et cependant énergique étude de nu viril, qui préfigure *Le Lancement du filet* et ses études préparatoires, et fut peut-être exécutée dans l'atelier de Puvis de Chavannes.

Collection particulière.

101
MAURICE UTRILLO A DEUX ANS, PROFIL GAUCHE, 1886.
Sanguine sur papier.
H. 0,27; L. 0,26.
Signé en bas à droite à la mine de plomb.

Au verso : « Mon fils Maurice Utrillo à 2 ans, Suzanne Valadon, 1886. »
Historique : Achat de l'État, 1937.

Expositions : Paris, Musée National d'Art Moderne, 1948 (108) [Daté inexactement : 1886]; Arnhem-Groningue, 1955 (62); Brou, 1965 (61).
Trois ans après le profil de la mère de l'artiste, voici celui d'Utrillo. Le dessin est devenu plus souple dans les lignes, plus habile à figurer l'ombre et le relief. La valoriste se révèle après la pure dessinatrice, réprimant sa propension à la caricature.
On connaît, par la photographie, une réplique extrêmement fidèle de ce dessin signé « *S* Valadon » au lieu de « *Suzanne* Valadon ».

Musée National d'Art Moderne.

102
MAURICE UTRILLO A SEPT ANS (profil gauche), 1890-1891.*
Crayon noir sur papier.
H. 0,12; L. 0,9.
Signé en bas à droite.
Inscription : « mon fils à 7 ans ».

Historique : Collection Mme Mauricia Gustave Coquiot.
Expositions : Paris, Bernier, 1929, dessins (45); Bruxelles, Centaure, 1931 (35); Paris, Musée National d'Art Moderne, 1948 (106); [Daté inexactement : 1885].

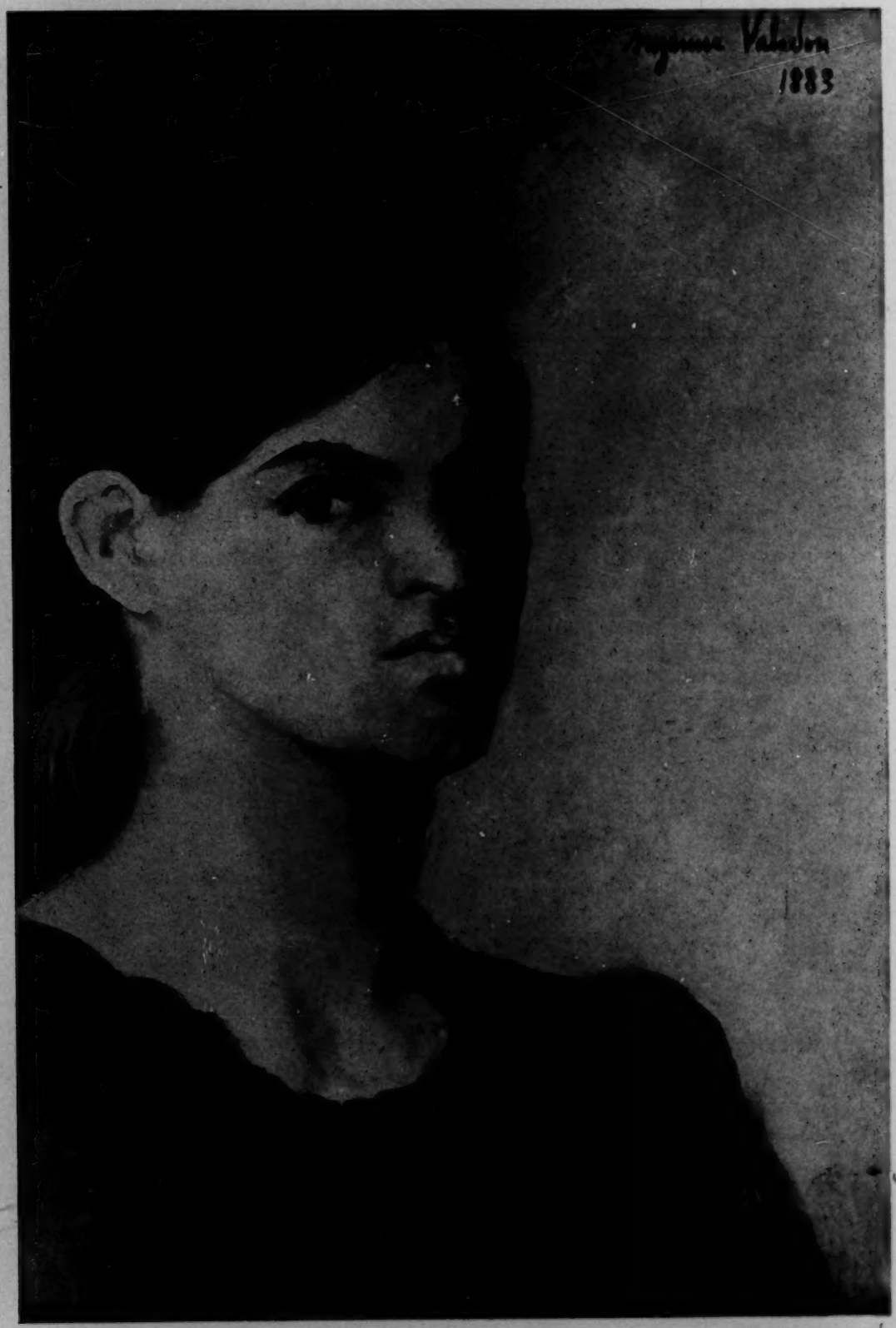
Nouveau profil, plus affirmé que le précédent.

Collection M. Paul Pétridès.

103
LES MAINS DE MAURICE UTRILLO, 1890-1891.*
Crayon noir sur papier.
H. 0,18; L. 0,13.
Signé en bas à droite.
Inscription : « Les mains de mon fils. »

Historique : Collection Mme Mauricia Gustave Coquiot.
Exposition : Paris, Musée National d'Art Moderne, 1948 (107).

Collection particulière.



98. Autoportrait, 1883.

104
PORTRAIT DE MIGUEL UTRILLO DE PROFIL, 1891.
Sanguine sur papier.
Signé en bas à droite et daté : 1891.

Exposition : Paris, Bernier, 1929, Dessins (3).

Ce *Portrait d'homme de profil*, ainsi intitulé par le catalogue de l'exposition de 1929, chez Bernier, représente Miguel Utrillo.

Collection M. Paul Pétridès.

105
MIGUEL UTRILLO DE TROIS QUARTS, 1891.
Sanguine sur papier.
Signé en bas à gauche et daté : 1891.
Inscription : « d'après Michel Utrillo ».

La ressemblance de ce portrait et de certaines photographies de Maurice Utrillo permet de ne pas rejeter automatiquement la thèse selon laquelle Miguel Utrillo serait non seulement son père adoptif mais encore son père véritable.

Collection M. Paul Pétridès.

106
UTRILLO A NEUF ANS, vers 1892*.
Crayon noir sur papier.
Signé en bas à droite et daté : 1892.
Inscription : « mon Utrillo à neuf ans, à Lucette Descaves. »

Exposition : Paris, Bernier, 1929, Dessins (47).

Des dessins comme celui-ci marquent l'évolution de Valadon des portraits aux scènes d'intérieur.

Collection M. Paul Pétridès.

107
AUTOPORTRAIT, 1893.
Crayon gras sur papier.
H. 0,25; L. 0,23.
Signé en haut à droite et daté : 1893.

Historique : Collection Kars.
Exposition : Paris, Pétridès, 1962 (13).

Simples contours. Nous ne connaissons pas d'autre dessin de ce style dans l'œuvre de Valadon. S'agit-il d'une copie avec variantes de la sanguine de 1903 (nº 131)? On est tenté de le croire, malgré la date inscrite qui situe ce dessin dix ans avant le modèle supposé.

Collection M. Paul Pétridès.

108
UTRILLO NU, DEBOUT, JOUANT DU PIED AVEC UNE CUVETTE, 1894.
Crayon noir sur papier.
H. 0,41; L. 0,23.
Signé en bas à gauche et daté : 1894.

Expositions : Munich, 1960 (206); Paris, Pétridès, 1962 (6).

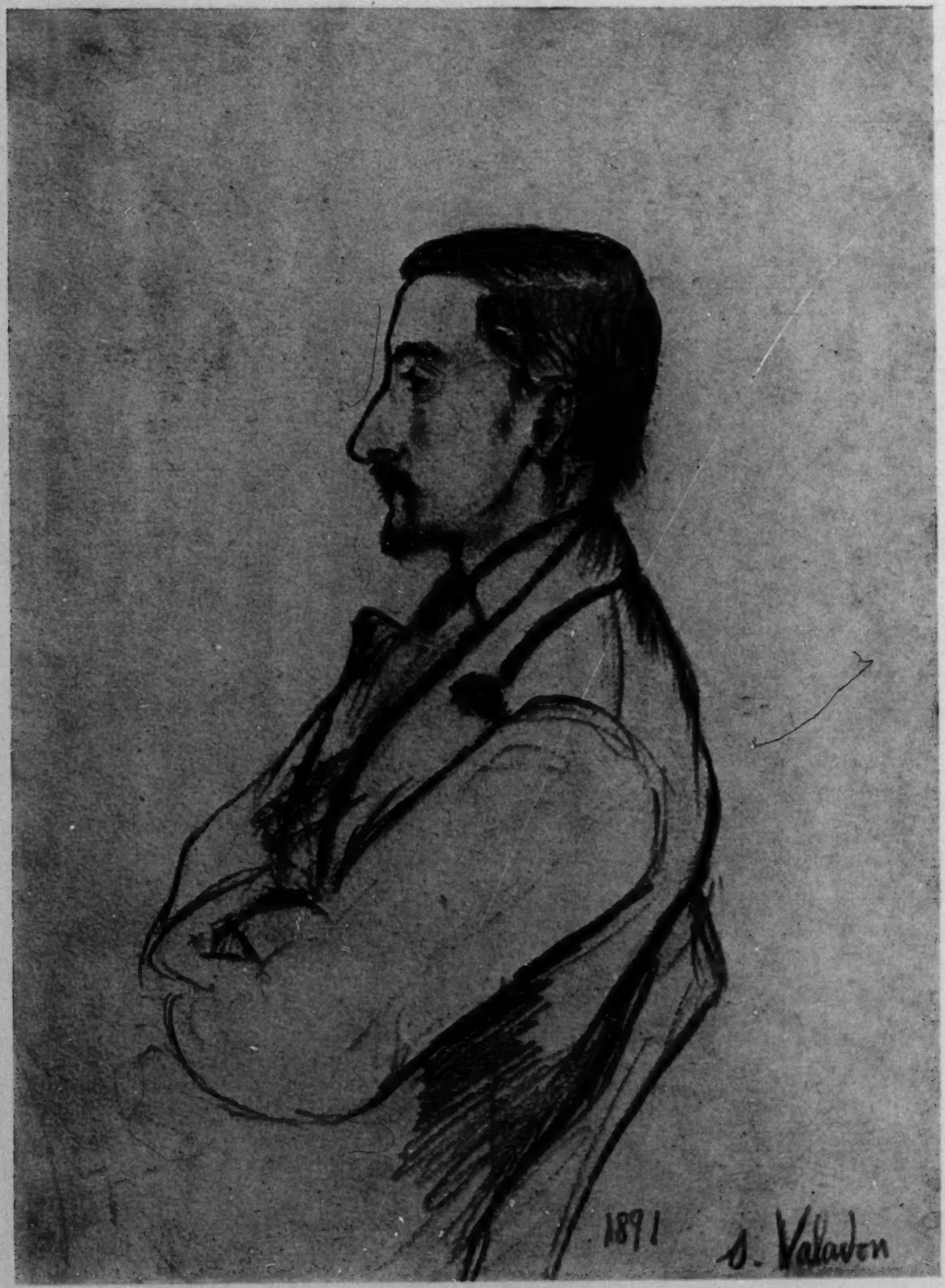
C'est en 1894-1895 que le dessin de Valadon présente le plus d'analogies avec la gravure, qu'elle se met alors à pratiquer. Au-delà de Degas et de Lautrec, c'est à Dürer et à Cranach que remonte ce graphisme durci, excellant dans les grêles silhouettes d'enfants et de jeunes femmes. « Il me souvient, écrit d'ailleurs André Thérive, qu'on lui arracha un jour des aveux de son admiration intime pour Lucas Cranach et d'autres gens du *xvi*e siècle. » (Cité par Beachboard, p. 131).

Collection M. Paul Pétridès.

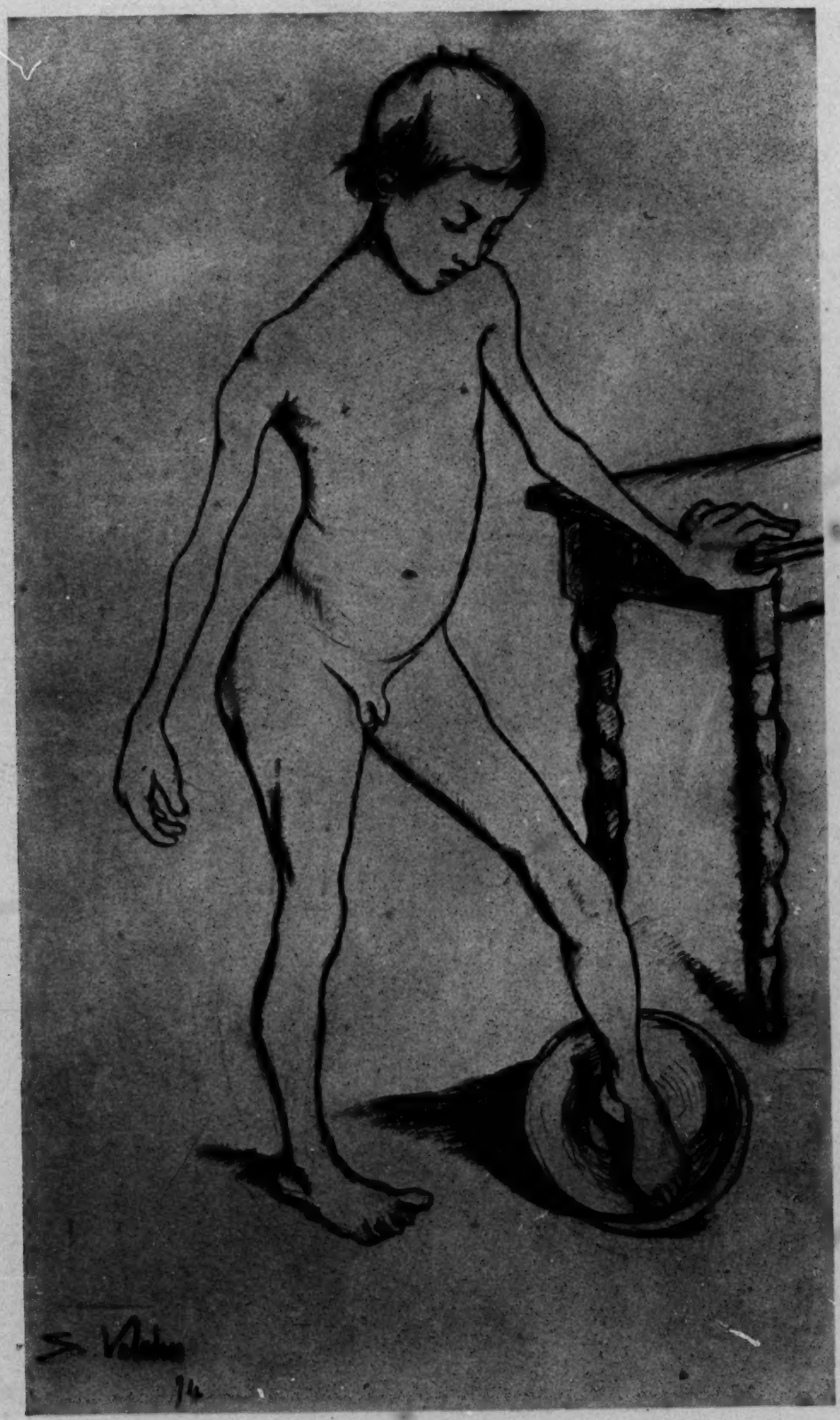
109
UTRILLO NU, DEBOUT, ET LA GRAND'MÈRE ASSISE, 1894.
Crayon noir sur papier.
Signé en bas à droite et daté : 1894.

Expositions : Paris, Pétridès, 1938 (7); Munich, 1960 (205).

Collection M. Paul Pétridès.



104. Portrait de Miguel Utrillo de profil, 1891.



108. Utrillo nu, debout, jouant du pied avec une cuvette, 1894.

109. Utrillo nu, debout, et la grand-mère assise, 1894.

110
NU ASSIS PRÈS D'UN LIT, 1894.
Crayon noir sur papier.
H. 0,25; L. 0,20.
Signé en bas à gauche et daté : 94.

Expositions : Bernier, 1929, Dessins (7); Paris, Pétridès, 1962 (23).

Collection M. Paul Pétridès.

111
FILLETTE NUE, ASSISE PAR TERRE, LES JAMBES ALLONGÉES, 1894.
Crayon noir sur papier avec rehauts de craie blanche.
H. 0,22; L. 0,28.
Signé en bas à droite et daté : 94.

Historique : Collection Camille Pissarro.

Collection particulière.

112
NU ACCROUPI TIRANT LA GRAND-MÈRE PAR LA ROBE, vers 1894.
Crayon noir sur papier.
H. 0,33; L. 0,42.
Signé en bas à droite.

Collection M. Paul Pétridès.

113
NU AU SOFA PRÈS D'UNE CHEMINÉE, vers 1894*.
Crayon noir sur papier.
H. 0,21; L. 0,29.
Signé en bas à droite.

Collection M. Paul Pétridès.

114
NU DEBOUT APPUYÉ A UN LIT ET NU ASSIS SUR UN LIT, vers 1894*.
Crayon noir sur papier.
H. 0,25; L. 0,31.
Signé en bas à droite.

Galerie Marcel Bernheim.

115
UTRILLO NU ASSIS SUR UN DIVAN, 1895.
Crayon noir sur papier.
H. 0,19; L. 0,19.
Signé en bas à droite et daté : 1895.

Expositions : Munich, 1960 (207); Paris, Pétridès, 1962 (14).

Collection M. Paul Pétridès.

116
ENFANT JOUANT AVEC UN LANCE-PIERRES, vers 1895*.
Crayon noir sur papier.
H. 0,19; L. 0,33.

Le modèle de ce dessin est peut-être le petit Maurice Utrillo.

Collection M. Paul Pétridès.

117
LA TOILETTE, vers 1895*.
Crayon noir sur papier.
H. 0,45; L. 0,60.
Signé à droite vers le bas.

Collection particulière.

118
NU DE LA FEMME DE MÉNAGE ASSISE, vers 1895*.
Crayon noir sur papier.
Signé en bas à droite.

Valadon vers 1895 dessine une série de nus d'après Catherine, sa femme de ménage, où son instinct de caricaturiste s'exerce non plus sur un visage mais sur un corps flétri. Degas pouvait pertinemment qualifier de tels dessins de « méchants ».

Collection M. Paul Pétridès.

119
MODÈLE SORTANT DU BAIN PRÈS D'UN FAUTEUIL, vers 1895*.
Sanguine sur papier avec rehauts de craie blanche et fusain.
H. 0,25; L. 0,21.
Signé en bas à gauche.

Historique : Collection Degas.

Collection particulière.

120
UTRILLO NU ALLONGÉ, 1896.
Crayon noir sur papier.
H. 0,10; L. 0,24.
Signé en bas à droite et daté : 1896.
Inscription : « d'après mon fils; amicalement à A. Tabarant. »

Exposition : Paris, Pétridès, 1962 (25).

Collection M. Paul Pétridès.

121
FILLETTE AU MIROIR, vers 1900*.
Crayon conté sur papier.
H. 0,33; L. 0,20.
Signé en bas à droite.

Historique : Vente publique, avant 1914.

Collection Mlle Marcelle Berr de Turique.

122
MÈRE ET ENFANT, vers 1900*.
Crayon conté sur papier.
H. 0,29; L. 0,40.
Signé en bas à droite.

Exposition : Paris, Galliera, 1961 (101).

Collection Mlle Marcelle Berr de Turique.

123
COUPLE, vers 1900*.
Crayon conté sur papier.
H. 0,31; L. 0,20.
Signé en bas à droite.

Collection Mlle Marcelle Berr de Turique.

124
MODÈLE ENFILANT SON BAS, vers 1900*.
Pastel sur papier.
Signé en bas à droite.

Exposition : Paris, Bernier, 1929, Dessins.

Collection M. Paul Pétridès.

125
MODÈLE AU TUB, PRÈS D'UN FAUTEUIL, vers 1900.*
Sanguine sur papier.
H. 0,19; L. 0,27.
Signé en bas à gauche.

Exposition : Paris, Pétridès, 1962 (21).

L'usage de la sanguine, qui est avec le pastel la technique du dessin la mieux adaptée à une vision de peintre, semble déterminer ici un graphisme plus souple que celui des autres dessins contemporains.
La mine plus tendre, qui s'écrase sur le grain du papier, le jeu plus facile des tons permettent à Valadon de faire moelleusement saillir les volumes des chairs et même ceux de la serviette et du fauteuil. Cette manière évoque non seulement les sanguines de Renoir, que Valadon connaissait puisqu'elle posa pour plusieurs d'entre elles, mais aussi celles de Maillol.

Collection M. Paul Pétridès.

126
NU AU PEIGNOIR, vers 1900*.
Crayon noir sur papier.
H. 0,64; L. 0,45.
Signé.

Historique : Collection Marien Pré.

Collection M. Michel Kellermann.

127
NU COUCHÉ, vers 1900*.
Crayon noir sur papier.
H. 0,48; L. 0,63.
Signé.

Historique : Collection Marien Pré.

Collection M. Michel Kellermann.

128
NU DEBOUT A LA DRAPERIE, vers 1900*.
Crayon noir et craie sur papier.
H. 0,55; L. 0,25.
Signé en bas à gauche.

Les rehauts de craie sur la draperie préparent les effets des diverses peintures de nus à la draperie.

Galerie Marcel Bernheim.

129
AUTOPORTRAIT, 1902.
Sanguine sur papier.
H. 0,20; L. 0,13.
Signé et daté : 1902.

Historique : Collection Mme Germaine Eisenmann.

Collection Mme Dina Vierny.

130
NU D'ENFANT, 1902.
Fusain sur papier.
H. 0,76; L. 0,39.
Signé en bas à droite et daté : 1902.

Collection Mme Dina Vierny.

131
AUTOPORTRAIT, 1903.
Sanguine sur papier.
H. 0,33; L. 0,29.
Signé *en haut à droite* et daté : 1903.
Historique : Achat de l'État, 1937.

Expositions : Paris, Bernier, 1929 (2); Bruxelles, Centaure, 1931 (35); Paris, Musée National d'Art Moderne, 1948 (112); Brou, 1965 (62).

Ce dessin, qui aurait été déchiré par la chienne « Trompette », donne de l'artiste une image singulièrement douce par rapport aux autoportraits qui le précédèrent et le suivirent. On peut y voir un effet de la détente de ces années de sécurité un peu inquiète où Valadon connaît la paix, non sans éprouver une impatience que trahit l'interrogation du regard.

Musée National d'Art Moderne.

132
NU DE DOS ET GRAND'MÈRE PENCHÉE, 1903.
Sanguine sur papier.
H. 0,32; L. 0,29.
Signé en bas à gauche et daté : 1903.

Exposition : Paris, Pétridès, 1962 (27).

Collection M. Paul Pétridès.

133
LA TOILETTE, vers 1903*.
Crayon noir sur papier.
H. 0,21; L. 0,16.
Signé en bas à droite.

Effet d'estompe peut-être obtenu par un calque. On retrouve cette technique et les mêmes modèles dans un dessin daté de 1903 extrêmement proche de celui-ci (cf. nº 132).

Galerie Marcel Bernheim.

134
BAIGNEUSES DANS UN PAYSAGE, vers 1904*.
Pastel sur papier.
H. 0,55; L. 0,45.
Signé en bas à droite.

Expositions : Munich, 1960 (223); Paris, Pétridès, 1962 (3).

Ce pastel, repris dans une gravure au vernis mou de 1904 (nº 159), a servi d'étude préparatoire pour une des premières compositions de nus en plein air (coll. part., États-Unis), dont la date n'est pas connue mais que son style permet de situer environ cinq ans plus tard. Les trois figures y sont reprises, inver-

131. Autoportrait, 1903.

sées, dans la partie droite de la composition. C'est un composé de Degas et de Renoir dans sa période sèche, qui inspirent le premier la figure du centre, le second les deux autres. Celle de gauche, ressemble fort aux *Baigneuses* de 1885 pour lesquelles aurait posé Valadon. De Renoir, aussi et surtout, vient le paysage auquel les applications de pastel, brouillé et cuisiné à l'estompe, donnent un aspect nacré, pareil à celui de la clairière où se déroule la *Partie de Volant* et des verdures sur lesquelles se détachent les carnations unies et mates des baigneuses.
Malheureusement, chez Valadon, le paysage, à force de velouté, n'est plus que mou, et l'assemblage des figures, probablement reprises d'études faites à l'atelier, est invraisemblable. En particulier, la perspective, respectée *grosso modo* dans le paysage, ne l'est pas dans l'échelonnement des personnages, ce qui crée une pénible dissonance. Valadon s'efforcera d'atténuer cette faute dans la composition citée plus haut.
Replacé dans la chronologie de l'œuvre, ce pastel, avec tous ses défauts, n'en est pas moins riche d'enseignements. Il nous montre Valadon cherchant à passer du dessin à la peinture, transition pour laquelle elle adopte tout naturellement la technique mixte du pastel. Si l'on compare le traitement du paysage à celui de la *Fillette faisant du crochet* ou du *Satie* (cf. nos 2 et 3), on s'aperçoit que Valadon en imite la matière fondue, de même que les irisations de Renoir. Ce sont donc des effets picturaux qu'elle demande au pastel de traduire. Pour les figures, elle se contente de grouper, en prévision sans doute de compositions plus ambitieuses, des éléments bien observés chacun de son côté, mais hétérogènes. La maladresse de cette technique bâtarde, contrastant avec la perfection des dessins contemporains, nous fait donc deviner chez l'artiste, à cette époque, un besoin d'ampleur, de couleur, pour tout dire de *peinture*, qui montre bien qu'elle se sent à l'étroit dans le dessin et la gravure, besoin qui annonce et prépare l'épanouissement de 1909. Mais nous mesurons en même temps tout ce qui lui manque, encore, pour satisfaire cette salutaire exigence.

Collection M. Paul Pétridès.

135
NU RENTRANT DANS LE BAIN, 1908.
Fusain et pastel sur papier.
H. 0,48; L. 0,60.
Signé en haut à droite et daté : 1908.

Expositions : Munich, 1960 (213); Paris, Pétridès, 1962 (2).

L'emploi du pastel n'est pas le même que dans les *Baigneuses dans un paysage* (cf. no 134). Valadon se souvient très précisément de la technique de Degas : ébauche au fusain (elle est, cette fois, assez maladroite pour la figure), vastes réserves de papier, énergiques rehauts de pastel.

Collection M. Paul Pétridès.

136
NU ET SERVANTE AU TUB, 1908.
Crayon noir et huile sur papier.
H. 0,35; L. 0,31.
Signé en bas à droite et daté : 1908.

Expositions : Munich, 1960 (214); Paris, Pétridès, 1962 (8).

Collection M. Paul Pétridès.

137
MODÈLE NU ESSUYÉ PAR UNE FILLETTE, vers 1908.*
Crayon et pastel sur papier.
H. 0,33; L. 0,29.
Signé en bas à droite.

Exposition: Paris, Pétridès, 1962 (9).
Ce dessin reprend, inversé, avec un fond moins achevé, un dessin exposé à la Galerie Pétridès en 1962 sous le numéro 17. Il a été lui-même lithographié en frontispice du catalogue de l'exposition *Valadon* à la Galerie Pétridès en 1947.

Collection M. Paul Pétridès.

138
PORTRAIT D'ANDRÉ UTTER DE TROIS QUARTS, 1909.
Pierre noire sur papier.
H. 0,30; L. 0,22.
Signé en bas à gauche et daté : 1909.
Inscription : « Portrait d'André Utter ».

Historique : Collection Mme Vigneron.
Expositions : Paris, Musée National d'Art Moderne, 1948 (14); Vevey, 1955 (72); Brou, 1965 (63).

Utter servit souvent de modèle à Valadon, surtout au commencement de leurs amours où il lui fournit les triomphales académies viriles de ses grandes compositions. Ce portrait, l'un des premiers, est contemporain d'*Adam et Eve* et d'un beau profil à la mine de plomb reproduit dans Jacometti, pl. 13.
L'expression grave et rêveuse et la pose en sont déjà proches de *Portraits de Famille* de 1912. Le dessin, de purement linéaire qu'il était encore les années précédentes (excepté dans les pastels), est révélateur, avec sa ligne plus grasse, ses accents expressifs, ses effets d'ombre et d'estompe, des préoccupations picturales qui dominent alors Valadon.

Collection M. Michel Kellermann.

139
PORTRAIT D'UTRILLO, PROFIL DROIT, 1910.
Crayon sur papier.
H. 0,34; L. 0,30.
Signé en bas à droite et daté : 1910.
Inscription : « A mon fils ».

Expositions : Paris, Galliera, 1961 (94); Brou, 1965 (64).

Ce dessin a été lithographié (cf. nº 171).

Collection Mme Robert Rey.

140
NATURE MORTE A LA THÉIÈRE, 1911.
Crayon noir sur papier calque (papier déchiré).
H. 0,39; L. 0,56.
Signé en bas à droite et daté : 1911.

Étude pour la *Nature morte à la Théière* de 1911 (Paris, Georges Petit, 1932, nº 7). C'est un jalon essentiel entre l'extrême simplicité de la nature morte de 1900 (cf. nº 6) et l'opulence des natures mortes postérieures. L'influence de Cézanne y est manifeste dans l'austérité du motif et de la composition. Cette préparation dessinée qui ne laisse pas de place à l'interprétation, explique, aussi, le traitement un peu sec du tableau lui-même.

Collection particulière.

141
ÉTUDE POUR LE PORTRAIT DE FAMILLE (UTRILLO), 1911.
Fusain sur papier calque (papier déchiré).
H. 0,43; L. 0,36.
Signé en bas à droite et daté : 1911.
Inscription : « mon fils, un artiste ».

Exposition : Paris, Bernier, 1929, dessins (25).

Étude très expressive de la tête d'Utrillo, extrêmement proche du tableau définitif.

Collection particulière.

142
PORTRAIT D'UTTER DE TROIS QUARTS, vers 1911-1912*.
Fusain sur papier calque (papier déchiré).
H. 0,28; L. 0,20.
Signé en bas à droite.

Bien que la direction et l'expression du visage diffèrent, il s'agit — le style permet de le penser — d'une étude pour la tête d'Utter dans *Portraits de Famille.*

Collection particulière.

143
ÉTUDE POUR « PORTRAITS DE FAMILLE », 1912.
Crayon noir sur papier.
H. 0,80; L. 0,61.
Signé en bas vers la gauche et daté : 1913.

Expositions : Paris, Bernier, 1929 dessins (h. c.); Paris, Pétridès, 1962 (1).

Daté de 1913, alors que le tableau l'est de 1912, ce dessin invite à ne pas toujours se fier aux dates données par l'artiste, qui devait souvent les inscrire très approximativement bien des années plus tard.
La mise en page générale est celle de la composition définitive, qui sera légèrement décalée vers le bas. Tout l'accent est mis sur le visage de l'artiste, centre vivant du tableau futur, qui, dans cette étude, se rapproche des types tahitiens de Gauguin.

Collection M. Paul Pétridès.

144
ÉTUDE POUR « LE LANCEMENT DU FILET », 1914.
Crayon gras sur papier calque.
H. 0,28; L. 0,41.
Signé en bas à gauche et daté : 1914.

Exposition : Paris, Galliera, 1961 (95).

On connaît une série d'études très poussées pour *le Lancement du Filet* (cf. *L'Europe Nouvelle*, nº 530, et Jacometti, pl. 23) et de calques, repris les uns sur les autres. Le paysage apparaît rarement : il est à peine esquissé. Valadon n'a pas tout de suite pris le parti de cacher la nudité de la figure de droite par les cordes du filet; le sexe figure encore dans des études préparatoires, notamment celle-ci.

Collection M. Yves Brayer.

145
ÉTUDE POUR « LE LANCEMENT DU FILET », 1914.
Crayon gras sur papier calque.
H. 0,62; L. 0,82.
Signé en bas à gauche et daté : 1914.

Historique : Achat de l'État, 1937.
Expositions : Paris, Weill, 1928; Paris, Bernier, 1929, dessins (h. c.); Bruxelles, Le Centaure, 1931 (42); Berlin, Exposition d'art français, 1937 (300)?; Paris, Musée National d'Art Moderne, 1948 (115).

Étude très proche du tableau définitif.

Musée National d'Art Moderne.

146
NU ALLONGÉ, 1916.
Crayon noir sur papier.
H. 0,30; L. 0,83.
Signé en bas à gauche et daté : 1916.

Historique : Collection Olivier Saincère.
Exposition : Munich, 1960 (218).

Étude pour une peinture de 1916.

Galerie Marcel Bernheim.

147
NU ENTRANT DANS LE BAIN PRÈS DE LA GRAND-MÈRE COUSANT, vers 1918.
Crayon noir sur papier.
H. 0,29; L. 0,36.
Signé en bas à droite.

Exposition : Paris, Pétridès, 1962 (11).

Un des dessins les plus accomplis de Valadon, malgré son petit format. La composition un peu chargée adapte, avec une savoureuse étrangeté, une mise en page d'estampe japonaise à une scène d'intimité qui évoque le climat dans lequel vivent alors l'artiste et ses familiers, curieux mélange d'atmosphère campagnarde et un peu canaille. Copie ou étude préparatoire d'une sanguine rehaussée, présentant des variantes de détail, qui fut exposée chez Bernier en 1929 (58) et appartenait alors à la collection Netter, datée 1918.

Collection M. Paul Pétridès.

148
NU COUCHÉ SUR UN DIVAN, 1920.
Pastel sur papier.
Signé en bas à droite et daté : 1920.
Inscription : « à Mme Basler, bien amicalement. »

Expositions : Paris, Bernier, 1929, dessins (42); Munich, 1960 (222).

Collection M. Paul Pétridès.

149
TÊTE DE FEMME, 1920.
Pastel sur papier.
H. 0,40; L. 0,31.
Signé et daté : 1920.

Historique : Acheté en 1954 à la galerie Metthey.

Collection Mme Rolf Gérard, New York.

150
MODÈLE A LA PALETTE, 1927.
Fusain sur papier.
H. 0,63; L. 0,42.
Signé en bas à droite.

Étude pour l'affiche du bal pour l'*Aide amicale aux artistes*, au Moulin de la Galette, le 20 mai 1927. Dans le dessin définitif, le modèle est figuré de dos, tenant de la main gauche une palette et dessinant de la main droite le titre de l'affiche.

Collection particulière.

Estampes

Le génie de dessinateur de Valadon, son instinct du noir et du blanc, le mordant de son trait, la disposaient à aborder la gravure dans le style graphique de Degas et de Lautrec. C'est, semble-t-il, au premier qu'elle dut de s'y essayer, sur sa propre presse, en 1894 ou 1895 (cf. une lettre non datée de Degas à Valadon, publiée par R. Rey, pp. 9-10). Degas collectionna d'ailleurs ses gravures comme ses dessins (Ibid.). *Dès 1895,* Louise étendue, *vernis mou, suivi par deux autres planches, est publiée dans* Le Rêve et l'Idée. *Vollard publie un vernis mou en 1895 et un autre en 1896 dans l'*Album des Peintres-Graveurs. *Pendant ce temps, Valadon grave d'autres planches, inédites (six au moins en 1894-1895), toutes au vernis mou, combiné, une fois au moins, à la pointe sèche. Nouvelle série en 1904-1905, où le vernis mou alterne avec l'eau-forte. En 1908, elle s'essaie à la pointe sèche, et grave une autre série, en alternance et parfois en combinaison avec le vernis mou, plus une eau-forte,* Louise au tub s'essuyant le pied, *dont le zinc est perdu. Deux pointes-sèches encore en 1910. Elle abordera la lithographie en 1925 et donnera en 1929 un vernis mou à* Vers et Prose *de François Bernouard.*

Il est significatif que l'essentiel de cette production s'achève vers 1909, quand Valadon entreprend de se consacrer à la peinture. C'est dire que la gravure est pour elle un prolongement du dessin. Elle l'imite; il lui fournit d'ailleurs des études préparatoires qu'elle ne fait guère qu'interpréter. On y retrouve aussi les mêmes influences : Degas, surtout, et à un degré moindre Lautrec et Gauguin. Si elle adopte des mises en page à la japonaise, c'est moins, sans doute, d'après des estampes qu'à travers leur reflet indirect dans l'œuvre de Degas.

La technique, cependant, fait l'originalité de cet œuvre gravé. Encore hésitante dans les premiers vernis mous, elle est très vite assimilée par Valadon, qui se livre avec une vigueur peu féminine au dur travail du burin. En s'amincissant, le graphisme perd de sa souplesse mais gagne une sorte de grâce acide et un peu maladroite. Les lithographies, en revanche, ne sont que des transcriptions sans particulier intérêt des dessins. L'œuvre gravé de Valadon — une trentaine de planches — a été réuni en 1932 par Daragnès en un luxueux volume où ne manquent que quelques plaques perdues ou rayées et les estampes postérieures. Celles que nous présentons, à l'exception des deux dernières, en proviennent toutes et les références renvoient à l'essai de catalogue de Claude Roger-Marx, dont nous reprenons les titres.

Toutes les pièces présentées, à l'exception de deux, appartiennent au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale.

151
CATHERINE AU TUB, 1894 ou 1895.
Vernis mou, deuxième état avec la signature dans la gravure.
H. 0,13; L. 0,13.
Signé en bas à droite dans la marge.
Roger-Marx, 1.
On connaît deux états de cette planche; le premier avant la signature, le second avec la signature.
Première gravure de Valadon, directement influencé par Degas (cf. *Le Tub* du Louvre, 1886) pour laquelle il existe un pastel préparatoire. La ligne est d'une émouvante incertitude. Le vernis mou se prête mieux à des effets moelleux qu'au graphisme dur qu'elle cherche à lui faire traduire et qu'elle ne peut empêcher de s'émousser.

152
CATHERINE ACCROUPIE, 1894 ou 1895.
Vernis mou.
H. 0,13; L. 0,13.
Signé en bas à droite dans la marge.
Roger-Marx, 2.

153
LOUISE NUE SUR LE CANAPÉ, 1895.
Vernis mou.
H. 0,29; L. 0,25.
Signé en bas à droite dans la marge.
Roger-Marx, 3.

154
CATHERINE NUE SE COIFFANT, 1895.
Vernis mou.
H. 0,24; L. 0,22.
Signé en bas à droite dans la marge.
Roger-Marx, 4.

Procède d'un dessin d'après la femme de ménage de Valadon, qui lui inspira une série de nus vers 1895.

155
FEMMES S'ESSUYANT, 1895.
Vernis mou.
H. 0,20; L. 0,20.
Signé en bas à droite dans la marge.
Roger-Marx, 5.

A rapprocher d'un vernis mou de 1896, portant le même titre et publié dans le premier *Album des Peintres-Graveurs* en 1897 (H. 0,29; L. 0,31).

156
CATHERINE PRÉPARE LE TUB ET LOUISE NUE SE COIFFE, 1895.
Vernis mou et pointe sèche.
H. 0,22; L. 0,23.
Signé en bas à droite dans la marge.
Roger-Marx, 6.

157
CATHERINE NUE SE PEIGNANT, vers 1895.
Vernis mou.
H. 0,22; L. 0,24.
Signé en bas à droite dans la marge.

Collection particulière.

158
FEMMES ET ENFANT AU BORD DE L'EAU, 1904.
Eau-forte.
H. 0,23; L. 0,19.
Signé en bas à droite dans la marge.
Roger-Marx, 7.

Gravure dans le style des premiers tableaux de nus en plein air procédant de Puvis et de Renoir.

159
FEMMES NUES SOUS LES ARBRES, 1904.
Vernis mou.
Daté : 1904 dans la gravure.
H. 0,23; L. 0,24.
Signé en bas à droite dans la marge.
Roger-Marx, 8.

Transcription au vernis mou du pastel exposé sous le nº 134.

160
ADÈLE PRÉPARANT LE TUB ET KETTY AUX BRAS LEVÉS, 1905.
Eau-forte.
H. 0,27; L. 0,24.
Signé en bas à droite dans la marge.
Roger-Marx, 9.

C'est probablement la première eau-forte de Valadon, qui trouve tout de suite dans cette technique une aisance plus rare dans le vernis mou.

161
CHRISTIANE, 1905.
Pointe-sèche et eau-forte.
H. 0,24; L. 0,30.
Signé en bas à droite dans la marge.
Roger-Marx, 10.

162
CATHERINE S'ÉPONGEANT, 1908.
Vernis mou et pointe-sèche.
H. 0,21; L. 0,22.
Signé en bas à droite dans la marge.
Roger-Marx, 11.

163
NU AU TUB, 1908.
Eau-forte.
H. 0,16; L. 0,22.
Signé en bas à droite et daté : 1908 dans la gravure.
Signé en bas à droite dans la marge.

Collection M. André Ostier

164
GRAND'MÈRE ET ENFANT, 1908.
Vernis mou.
H. 0,22; L. 0,31.
Signé en bas à droite dans la marge.
Roger-Marx, 12.

165
MARIE AU TUB S'ÉPONGEANT, 1908.
Pointe-sèche.
H. 0,17; L. 0,12.
Signé en bas à droite dans la marge.
Roger-Marx, 13.

166
FILLE AUX GROS SEINS ET FEMME VIEILLE, 1908.
Pointe-sèche.
H. 0,29; L. 0,34.
Signé en bas à droite dans la marge.
Roger-Marx, 14.

167
GRAND'MÈRE ET ENFANT, 1908.
Pointe-sèche.
H. 0,21; L. 0,22.
Signé en bas à droite dans la marge.
Roger-Marx, 15.

168
CATHERINE ET JEUNE GARCON NU, 1910.
Pointe sèche.
H. 0,27; L. 0,31.
Signé en bas à droite dans la marge.
Roger-Marx, 16.

169
TOILETTE DES ENFANTS DANS LE JARDIN, 1910.
Pointe sèche.
H. 0,40; L. 0,35.
Signé en bas à droite dans la marge.
Roger-Marx, 18.

Ample composition où le répertoire familier aux dessins de l'artiste (Grand'mère, enfants, nus, thèmes du bain et de la toilette) s'élève, du réalisme, jusqu'à une poétique étrangeté. Peut-être celle-ci vient-elle de sa ressemblance avec les compositions exotiques de Gauguin, qu'évoquent le décor et même les visages des personnages.

170
PORTRAIT D'UTRILLO (trois quarts), 1925.
Lithographie.
Signé en bas à droite et daté : 1925 dans la lithographie.
H. 0,38; L. 0,28.
Signé en bas à droite dans la marge.
Inscription de la main d'Utrillo : « Mon portrait par ma mère, Maurice, Utrillo, V, ».

On retrouve, accentuée, l'expression inquiète d'Utrillo qui donnait déjà tant d'humanité au portrait de 1921.

171
PORTRAIT D'UTRILLO (profil droit), 1928.
Lithographie signée en bas à gauche et datée 1928 dans la lithographie.
Reprise du dessin de 1910 (cf. nº 139).

172
SUZANNE VALADON, vers 1885.
Photographie.

Collection Dr Robert Le Masle.

173
TROIS PHOTOGRAPHIES DE SUZANNE VALADON, vers 1885.

Collection Mme Geneviève Barrez.

174
PUVIS DE CHAVANNES (Pierre).
Étude de femme nue debout de trois quarts à gauche.
Crayon noir sur papier gris.
H. 0,294; L. 0,121.
Ni signé ni daté.

Historique : Don des héritiers, 1899.

— Puvis ? Depuis l'âge de quinze ans j'étais son modèle, et je le fus sept années de suite. Je puis dire que dans la plupart de ses œuvres décoratives d'alors je suis abondamment représentée. Dans le *Bois Sacré*, par exemple. Tenez... Mme Valadon nous en place la photographie sous les yeux. Nous observons l'une après l'autre les délicieuses créatures qui animent cette œuvre admirable.
— Je suis là, et puis là, et presque toutes ces figures m'ont emprunté quelque chose. J'ai posé non seulement les femmes, mais les jeunes gars. Je suis cet éphèbe qu'on voit ici, cueillant une branche d'arbre, et il a mes bras et mes jambes. Puvis me demandait de lui donner une attitude, un mouvement, un geste. Il transposait et idéalisait. Que d'heures calmes j'ai passées dans le grand atelier de Neuilly !
— Mais les inévitables visiteurs ?
— Ils étaient rares, Puvis ne recevant pas lorsqu'il travaillait. Tout au plus, parfois, l'apparition de la princesse, son amie, venait-elle rompre un instant le silence. Il m'arrivait de me trouver avec un autre modèle que je lui avais procuré, une femme plus âgée que moi, mais généralement j'étais seule. Et, la journée finie, souvent nous rentrions à pied, de Neuilly jusqu'à la place Pigalle. Une course ! Alors, tout le long du chemin, il ne cessait de parler.
— Et quelle humeur manifestait-il?
— Il était charmant au possible. Il parlait, parlait, doucement, lentement, mais sans arrêt bavardant de choses et d'autres. Il était curieux comme une femme. Et je l'écoutais, marchant auprès de lui sans placer un mot. Du reste, je n'aurais su que lui dire. Il m'impressionnait beaucoup. Je n'osai jamais lui avouer que je m'essayais à dessiner, moi qui depuis l'âge de neuf ans couvrais de croquis tous les papiers qui me tombaient sous la main, au grand désespoir de ma mère.
(Tabarant, *Suzanne Valadon et ses Souvenirs de Modèle*, Bulletin de la Vie Artistique, 15 décembre 1921 pl. 627-628.)

On a réuni ici quelques études pour la décoration de la Sorbonne. Suzanne Valadon peut fort bien en être le modèle.

Musée du Louvre, Cabinet des Dessins.

175
PUVIS DE CHAVANNES (Pierre).
Étude de femme nue, de face, assise, les bras croisés.
Crayon noir sur papier, mis au carreau en bleu et noir.
H. 0,269; L. 0,123.
Ni signé ni daté.

Historique : Don des héritiers, 1899.

Musée du Louvre, Cabinet des Dessins.

176
PUVIS DE CHAVANNES (Pierre).
Étude de femme nue, de face, à demi couchée sur des rochers.
Crayon noir sur papier.
H. 0,193; L. 0,30.
Ni signé ni daté.

Historique : Don des héritiers, 1899.

Musée du Louvre, Cabinet des Dessins.

177
PUVIS DE CHAVANNES (Pierre).
Femme nue assise de trois quarts à droite.
Crayon noir sur papier.
H. 0,122; L. 0,242.
Ni signé ni daté.

Historiques : Don des héritiers, 1899.

Musée du Louvre, Cabinet des Dessins.

178
PUVIS DE CHAVANNES (Pierre).
Femme nue assise de profil à droite, levant les bras.
Crayon noir sur papier bleu.
H. 0,272; L. 0,141.
Ni signé ni daté.

Historique : Don des héritiers, 1899.

Musée du Louvre, Cabinet des Dessins.

179
PHOTOGRAPHIE DE LA DÉCORATION DE PUVIS DE CHAVANNES AU GRAND AMPHITHÉATRE DE LA SORBONNE.

Historique : appartint à Valadon.

Collection Dr Robert Le Masle.

180
PHOTOGRAPHIE D'UN TABLEAU DE PUVIS DE CHAVANNES.

Le tableau est dédicacé « à mon ami L. d'Arnaudier ». C'est un nu très juvénile pour lequel aurait posé Valadon.

Collection Dr Robert Le Masle.

181
RENOIR
Photographie de la jeunesse de l'artiste.

Historique : Collection Cézanne.

Collection Dr Robert Le Masle.

182
RENOIR DANS SON ATELIER.
Photographie.

Historique : appartint à Valadon.

Collection Dr Robert Le Masle.

183
RENOIR (Auguste).
LA DANSE A LA CAMPAGNE, 1883.
Eau-forte.
Signé en bas à droite dans la marge.

— Reconnaissez-vous ce visage? nous demande-t-elle en nous montrant, dans son cadre, la petite photographie, un peu passée et jaunissante, d'une gracieuse jeune fille aux cheveux frisottant sur le front.
— Le vôtre, sans doute?
— Le mien, oui. Et vous le retrouverez dans bien des peintures de Renoir pour lesquelles j'ai posé à cette époque. C'était vers 1883. Vous allez voir d'ailleurs.
Mme Valadon fouille parmi ses papiers. Elle découvre d'anciennes reproductions de la *Danse à la campagne* et la *Danse à la ville*, peintures fameuses. Elle les rapproche de la jaunissante petite photo.
— Me reconnaissez-vous? La danseuse qui sourit en s'abandonnant au bras de son danseur, c'est moi, et c'est encore moi qui suis la demoiselle du monde, gantée jusqu'au coude et en robe à traîne. Que de poses de têtes j'ai faites pour Renoir, soit à l'atelier de la rue Saint-Georges, soit à la rue d'Orchampt.
— L'identité de physionomie est saisissante, certes.
— Rue d'Orchampt, j'ai posé aussi pour un motif de Bougival. Et quant aux nus, Renoir en a peint un certain nombre d'après moi, non seulement dans le jardin de la rue de La Barre, mais à l'atelier du boulevard de Clichy, et notamment pour un de ses tableaux de baigneuses.

(Tabarant, *Suzanne Valadon et ses Souvenirs de Modèle*, *Bulletin de la Vie Artistique*, 15 déc. 1921, p. 626-627).

Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.

184
TOULOUSE-LAUTREC (Henri de).
LA BUVEUSE ou GUEULE DE BOIS, 1889.
Encré de Chine et crayon bleu sur papier.
H. 0,49; L. 0,63.
Signé en haut à droite, non daté.

Historique : Collection Dihau.

Ce dessin fut publié dans *Le Courrier Français*, n° 16, 21 avril 1890. Voisin de Valadon rue Tourlaque, Lautrec la fit poser pour plusieurs portraits, outre cette célèbre *Buveuse*. L'un d'eux la représente dans les jardins du père Forest (1885; Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague; ancienne collection Georges Bernheim).

Musée Toulouse-Lautrec, Albi.

185
UTRILLO (Miguel).
AFFICHE POUR LE THÉATRE D'OMBRES, vers 1890.
Aquarelle et gouache sur papier.
H. 1,05; L. 0,68.
Signé en bas à droite, non daté.

Affiche dans la manière de Lautrec où l'on reconnaît le profil de Suzanne Valadon.

Collection Dr Robert Le Masle.

186
MAURICE UTRILLO, vers 1892.
Photographie.
Inscription imprimée dans la marge en bas : «J. M. Canellas, 17, rue André-del-Sarte, Paris».

Collection Dr Robert Le Masle.

187
SUZANNE VALADON ET MAURICE UTRILLO, 1892.
Photographie.
Au verso, de la main d'Erik Satie : « Portrait de mon amie la tendre Suzanne Valadon ».

Historique : appartint à Satie.

Collection Dr Robert Le Masle.

188
SATIE (Erik).
PORTRAIT DE SUZANNE VALADON, 1893.
Encre sur papier à musique.
H. 0,25; L. 0,15.
Inscription : Suzanne Valadon,
Erik Satie *pinxit*,
Anno Dom. 1893 ».

Erik Satie s'essaya à des calligraphies et croquis souvent humoristiques, dont quelques-uns sont conservés à la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet (cf. les catalogues des expositions *Jean Cocteau et son Temps*, Musée Jacquemart-André, 1965 et *Erik Satie*, Bibliothèque Nationale, 1966).

Collection Dr Robert Le Masle.

189
LETTRE D'ERIK SATIE A SUZANNE VALADON, 1893.
Manuscrit autographe.

Paris le 11 du mois de mars de 93.
Cher petit Biqui.
Impossible
de rester sans penser à tout
ton être ; tu es en moi toute entière ; partout
Je ne vois que tes yeux
exquis, tes mains douces
et tes petits pieds d'enfant.
Toi tu es heureuse ; ce n'est pas
ma pauvre pensée qui ridera ton front transparent ;
non plus que l'ennui de ne point me voir.
Pour moi il n'y a que la glaciale
solitude qui met du vide dans la tête
et de la tristesse plein le cœur.
N'oublie pas que ton pauvre ami
espère te voir au moins à un de ces trois rendez-vous :
1° Ce soir à 9 heures moins le quart
chez moi
2° Demain matin encore chez moi
3° Demain soir chez Dédé (Maison
Olivier)
J'ajoute, Biqui chéri, que je ne me mettrai
nullement en furie si tu ne peux venir à ces rendez-vous ;
maintenant je suis devenu terriblement raisonnable ; et
malgré le grand bonheur que j'ai à te voir
Je commence à comprendre que tu ne peux point toujours
faire ce que tu veux.
Tu vois, petit Biqui, qu'il y a
commencement à tout.
Je t'embrasse sur le cœur.
Erik Satie
6, rue Cortot

[*Reproduction interdite*]

Cette lettre, contemporaine du portrait de Satie par Valadon, est extrêmement précieuse par son évovation de la personne de Suzanne, ses

« yeux exquis », ses « mains douces », son « front transparent », et par le ton si caractéristique du mélange de tendresse et d'humour propre à Satie. C'est un des très rares documents sûrs relatifs à Valadon avant le début du siècle. Nous en respectons la disposition graphique.

Collection Dr Robert le Masle.

190
USPUD, 1892-1893.
Pièce d'Erik Satie et J. P. Contamine de Latour. Brochure de 10 pages in-8, ornée, sur la couverture, du portrait en médaillon gravé sur bois des auteurs.

Inscription : J. P. CONTAMINE DE LATOUR
A.L. ERIK SATIE
1892-1893
S. Valadon

Profils gauches très linéaires. L'effigie de Satie, à la pureté de médaille, est d'une austérité où l'on ne retrouve pas l'expression malicieuse du portrait.

Collection Dr Robert Le Masle.

191
LETTRE DE BARTHOLOMÉ A PAUL HELLEU, vers 1894.

Historique : Collection Paul Helleu.

Mon cher Helleu,

Il y a quatre ou cinq jours se présentait chez moi envoyée par un ami une pauvre femme porteur d'un énorme paquet de dessins.

Elle désirait exposer au Champ de Mars et cherchait un appui.

Je ne vous la recommande pas, je vous demande seulement de regarder quand ils passeront au Jury les dessins signés Valadon.

Vous y verrez de graves défauts mais je pense aussi des qualités si curieuses que sans doute vous aurez le désir de les faire recevoir.

Présentez, je vous prie mes respectueux hommages à Madame Helleu; pour vous une bonne poignée de main.

Bartholomé.

Les lettres de Degas à Suzanne Valadon font allusion aux rapports de celle-ci et de Bartholomé (cf. 9 mars 1900 : « Hier soir... je dinais chez Bartholomé, et nous nous disions que tous les ans, à date fixe, nous recevions une lettre de Maria pour nous souhaiter de bonnes choses, sauf le plaisir de voir des dessins d'elle et de la voir elle-même ». — Lettre sans date : « ... Je vous envoie directement le prix de trois dessins (que Bartholomé a vus et dont il veut aller lui-même vous féliciter)... »
On peut approximativement dater cette lettre de 1894 au plus tard, année où Valadon expose de ses dessins à la Nationale.

Collection Mme Howard-Johnston.

192
DEGAS.
Photographie.

Historique : Appartint à Valadon.

Collection Dr Robert Le Masle.

193
LETTRE DE DEGAS A SUZANNE VALADON, vers 1900.
Manuscrit autographe.

Dimanche

Ma chère Maria
Votre lettre m'arrive toujours
ponctuellement, avec ses
lettres gravées et fermes.
Ce sont vos dessins que je
ne vois plus. De temps à
autre, dans ma salle à
manger, je regarde votre
dessin au crayon rouge
qui y est toujours pendu.
Et je me dis toujours : « cette
diablesse de Maria avait
le génie du dessin ».
Pourquoi ne me montrez-vous
plus rien ?
Je marche vers mes 67
ans.
Bien à vous

Degas.

Lettre publiée, sauf la formule finale, par R. Rey, qui la date de 1890 environ (p. 8-9). La sanguine à laquelle Degas fait allusion est celle exposée sous le nº 119.

Collection Dr Robert Le Masle.

194
LETTRE DE DEGAS A SUZANNE VALADON.
Manuscrit autographe.

Mardi

Zandomeneghi m'a appris,
Ma pauvre Maria, qu'après
votre fils vous avez été vous-même
fort malade. Je viens encore
vous rappeler qu'une fois sur
pied il vous faudra, puisque
vous avez maintenant une vie
assurée, ne penser qu'à travailler
à user du singulier talent
que je suis fier de vous trouver.
Ces terribles dessins j'ai envie d'en
revoir. Il faut avoir plus d'orgueil.

Degas

Cette lettre, non datée, a été publiée par R. Rey, p. 9.

Collection particulière Dr Robert Le Masle.

195
UTTER (André).
PORTRAIT DE MAURICE UTRILLO, 1910.
Huile sur papier collé sur toile.
H. 0,45; L. 0,39.
Signé en haut à gauche et en haut à droite et daté : 1910.

Historique : Achat de l'État, 1942.

M. Beachboard croit voir dans ce portrait, qui à son estime, donne un type espagnol au modèle, un aveu de la paternité de Miguel Utrillo.

Musée National d'Art Moderne.

196
UTTER (André).
AUTOPORTRAIT, 1911.
Mine de plomb sur papier.
H. 0,29; L. 0,22.
Signé en haut à droite et daté : 1911.
Inscription : « Mon portrait ».

Utter est depuis deux ans l'amant de Suzanne Valadon. Son dessin s'en ressent, qui imite avec minceur le graphisme énergique, la ligne filée, l'expressionnisme de sa maîtresse.

André Utter est né à Paris le 20 mars 1886, fils d'un modeste plombier de Clignancourt Poussé par l'amour de la peinture il monte dès ses dix-huit ans peindre sur le motif les vieux coins de la Butte. Il y fit la rencontre de Maurice Utrillo avec qui il se lia d'amitié. Maurice lui présenta bientôt sa mère qui voulut bien guider de ses conseils le jeune peintre et l'accueillir rue Cortot. Après plusieurs mois Utter que la beauté, la célébrité de Valadon impressionnaient osa pourtant, au cours d'une visite au Musée Gustave Moreau, avouer le sentiment qui l'animait. Suzanne Valadon, malgré la réputation que certains ont voulu lui faire, était une femme réservée, intimidante, et « même un peu farouche ». C'était en 1909. Peu à peu, séduite à son tour, S. Valadon revint habiter près de sa mère rue Cortot et divorça de son mari Paul Mousis, riche mandataire aux Halles, qui lui assurait une vie de grande aisance, de luxe même. Mais ce n'est qu'au début de la guerre de 14, Utter s'étant engagé aux armées, qu'elle régularisa sa situation et devint Madame Utter.
André Utter avait eu comme peintre un départ brillant. Libaude, fameux amateur d'art et marchand de tableaux lui avait signé un contrat qui lui assurait une sécurité matérielle enviable. Par générosité, la santé de Maurice Utrillo réclamant une surveillance et des soins presque constants, Utter demanda à Libaude de transférer son contrat sur le nom d'Utrillo. C'est ainsi que Libaude constitua un ensemble d'œuvres de la période blanche dont la dispersion marqua le début des hauts prix que la peinture d'Utrillo allait atteindre. Gravement blessé pendant la guerre, Utter, sitôt après l'armistice, fut repris par le mouvement désordonné de la rue Cortot. Il sut veiller sur la santé de son beau-fils, susciter Valadon à reprendre ses pinceaux et faire naître grâce à ses amis écrivains, ou critiques, Dorgelès, Coquiot, André Warnod, André Salmon une légende, la Légende de Maurice Utrillo, comme l'a appelée Francis Carco, qui ne fut pas étrangère à sa gloire. Accaparé par son milieu, sollicité par trop d'amis, un peu aussi par nonchalance, André

© EDITIONS DES MUSEES NATIONAUX 1967
PARIS – FRANCE

Art exhibition catalogues re-published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1977

Utter négligeait sa propre peinture. Il a laissé cependant de nombreuses toiles abouties, des paysages, des natures-mortes, des portraits qui font de lui le digne contemporain des peintres de son temps, d'André Derain particulièrement. R.L.M.]

Collection particulière, Paris.

197
PHOTOGRAPHIE DE GROUPE APRÈS LE BANQUET DE 1924 EN L'HONNEUR DE VALADON.

A l'occasion du contrat de Valadon avec Bernheim-Jeune et du vernissage de l'exposition Valadon-Utrillo de 1924, Tabarant organisa à la Maison Rose un banquet à l'issue duquel fut prise cette photographie des convives. Comme veut bien nous l'indiquer Mme Eisenmann, on reconnaît, de gauche à droite et de bas en haut : Maurice Chandois, Georges Eisenmann, Lucy Krohg, Germaine Bernouard, François Bernouard, Francis Carco, Georges Kars, Christiane Warnod, Berthe Weill, Mme Braque, Valadon, Germaine Eisenmann, Chesneau, Mme Galanis, Mme Derain, Mme Carco, André Warnod, Hermine David, Pascin, Galanis, Mme Kars, Mme Jean Marchand, Braque, Derain, et au dernier rang à gauche Utter, et à droite Jean Marchand. Les Coquiot assistèrent aussi au banquet, mais partirent avant que la photographie fût prise.

Collection Mme Germaine Eisenmann.

198
MODIGLIANI ET BASLER.
Photographie.
Cachet au verso : « Photographie du Sacré-Cœur, 36, rue Muller. »

Adolphe Basler est l'auteur de la seconde étude publiée sur Valadon (Crès, 1929). Modigliani éprouvait la plus vive admiration et une affection filiale pour Valadon.

Collection Dr Robert Le Masle.

199
SUZANNE VALADON, ANDRÉ UTTER, MAURICE UTRILLO ET RAMINOU, 1925.
Photographie.

On reconnaît, dans le fond, la draperie à yeux qui figure dans divers tableaux de cette période.

Collection Dr Robert Le Masle.

200
SUZANNE VALADON ET SES CHIENS DEVANT LE PORTRAIT DE MADAME COCA, vers 1925.
Photographie.

Collection Dr Robert Le Masle.

201
LETTRE D'ÉDOUARD HERRIOT A SUZANNE VALADON, 1928.
Manuscrit autographe.

Cabinet du Maire de Lyon.

Lyon 20 août, 1928
Le Maire

Chère Madame,

Je suis très touché de votre aimable présent. J'adore la peinture; elle encadre mon travail quotidien; elle m'aide à supporter les ennuis de la vie. Je garderai tout près de moi cette œuvre du cher Utrillo que j'admire de tout mon cœur et ce souvenir de sa mère pour laquelle j'ai la plus haute estime. En attendant que je puisse vous remercier de vive voix, croyez, chère Madame, à mon cordial respect. EH

[*Reproduction interdite.*]

Le président Herriot fut un grand admirateur et ami des trois artistes. Il leur rendit visite, notamment à Saint-Bernard, préfaça les catalogues de deux expositions de Valadon, qui lui inspira des études enthousiastes (Le Portique, 1931 ; Georges Petit, 1932), et alla, dit-on, jusqu'à faire partir le train présidentiel avec une demie heure de retard pour inaugurer la rétrospective de 1932.

Collection particulière, Paris.

202
SUZANNE VALADON ET SES CHIENS, vers 1930.
Photographie.

On reconnaît « l'Arbi » et « la Misse », modèles du tableau nº 72, qu'on retrouve encore dans *André Utter et ses chiens* de 1932.

Collection Dr Robert Le Masle.

203
SUZANNE VALADON
ET MAURICE UTRILLO, 1930.
Photographie.
Dédicace au verso du sous-verre : « pour Robert, Suzanne Valadon 1937 ».

Cette photographie est antérieure d'une dizaine d'années à la date indiquée par la dédicace.

Collection Dr Robert Le Masle.

204
LETTRE DE SUZANNE VALADON A LA MÈRE DU DOCTEUR ROBERT LE MASLE, août, 1934.

Madame,
Je vous suis reconnaissante de laisser le Dr Robert Le Masle, votre fils, près de moi dans des moments où les inquiétudes et la maladie font que j'ai besoin de la présence et des soins de ceux que j'aime et estime.
Croyez-moi, Madame, votre amie.
Suzanne Valadon.

[*Reproduction interdite*]

Suzanne Valadon connaissait à peine Mme Le Masle.

Collection Dr Robert Le Masle.

205
MASQUE MORTUAIRE
DE SUZANNE VALADON, 1938.
Moulage de plâtre pris par le Docteur Robert Le Masle.

206
« SONNET DÉDIÉ A FEU MA MÈRE SUZANNE VALADON » PAR MAURICE UTRILLO, 1938.
Manuscrit autographe.

Sonnet dédié à Feu ma mère Suzanne Valadon

Créature d'Élite et de Bonté imbue
En ce monde elle fût l'âpre vérité nue
Lors, prodiguant le Bien d'un sûr discernement
Aux humbles accordant son parfait dévouement

Le Dieu suprême enfin de l'Éclatante nue
Lui donna en apport sa naissance venue
Ce don divin de l'Art, toutes choses, retraçant
En infaillibles traits du Pinceau enchantant

Las le sort fût cruel à l'Ame disparue
Qui de mille tourments fût la proie ingénue
Me chérissant toujours de son doux cœur aimant

En ce jour d'Avril tendre à sa fin las venue
Je déplorai du ciel cette loi inconnue
Emportant ici bas bonheur en un instant.

Maurice Utrillo

Utrillo est l'auteur de sonnets naïfs et redondants, à la posodie approximative, sur son art, sa mère, sa femme. Celui-ci fut publié dans le catalogue de l'exposition chez Pétridès, en 1938. Cf. aussi le poème également consacré à Valadon et publié dans le catalogue de l'exposition chez Pétridès en 1947.

Collection particulière, Paris.

207
POISSON (Pierre).
MÉDAILLE SUZANNE VALADON, 1949.
Bronze.
Module : 81 mm.
Avers : portrait de Suzanne Valadon, signé en bas à gauche (inscription : « Suzanne Valadon 1867-1938 »).
Revers : un cœur qui porte une rose en son centre et la devise : « Donner — Aimer — Peindre ».

Historique : Don de l'administration de la Monnaie, 1967.

L'effigie de Suzanne Valadon s'inspire de l'autoportrait au pastel de 1883 (nº 98).

Musée National d'Art Moderne.

Supplément

208
NU ASSIS DE DOS PARMI DES ARBRES, 1929.
Huile sur toile.
H. 0,53; L. 0,64.
Signé et daté en bas et à droite : 1929.

Collection Mme Lydie Sarraut.

209
BOUQUET DE TULIPES ET BOULES DE NEIGE DANS UN VASE ROUGE.
Huile sur toile.
H. 0,80; L. 0,64.
Ni signé ni daté.

Collection Mme Lydie Sarraut.

210
LA DAME AU PETIT CHIEN, 1917.
Huile sur toile.
H. 0,92 ; L. 0,65.
Signé en bas et à gauche et daté : 1917.

Collection Mme Claude Bourdet.

211
NATURE MORTE, 1926.
Huile sur toile.
H. 0,49 ; L. 0,65.
Signé et daté : 1926.

Collection M. Pierre [illegible] Colombier.

212
LA TOILETTE, ÉTUDE DE NU, vers 1895.
Crayon conté sur papier blanc.
H. 0,51 ; L. 0,365.
Signé en bas à droite.

Musée National d'Art Moderne.

213
AUTOPORTRAIT
Huile sur toile.
H. 0,43 ; L. 0.34.
Signé en bas à droite.

Collection particulière.

214
MAISON DANS UN JARDIN, 1919.
Huile sur toile.
H. 0,54 ; L. 0,43.
Signé et daté : 1919.

Collection Mme J. Beaujeu.

215
AUTOPORTRAIT, 1927.
Huile sur bois.
H. 0,62 ; L. 0,50.
Signé en bas à droite et daté : 1927.

Collection M. Paul Pétridès.

212. La toilette, étude de nu, vers 1895.

Photographes : *Bernès, Marouteau et Cie* : 26, 98. *Bulloz* : 61. *France Illustration* : 11. *Galerie Suillerot* : 17. *Giraudon* : 18. *M. de Lorenzo* : 13. *Musée de Montpellier* : 19. *Réunion des Musées Nationaux* : 2, 9, 12, 44, 49, 79, 101, 131, 212.

Édité à Paris en 1967 par la Réunion des Musées Nationaux, ce catalogue a été réalisé avec le concours des Services Techniques de la Création Artistique, Ministère des Affaires Culturelles.

Maquette Jeanine Fricker.